В. Богданов-Березовский

ДОРОГИ ИСКУССТВА





Издательство «Музыка»
Ленинградское отделение

1971



Фотография 1946 г.

В. Богданов-Березовский

ДОРОГИ ИСКУССТВА

Книга первая

(1903—1945)

Оглавление

9-1-2
688-71Л.

Валериан Михайлович
Богданов-Березовский

ДОРОГИ ИСКУССТВА

Редактор *И. В. Голубовский*
Художник *Н. И. Васильев*
Техн. редактор *А. Б. Этина*
Корректор *С. Н. Мурашева*

Сдано в набор 19/V 1971 г. Подписано к печати 14/IX 1971 г. М-48028
Формат $60 \times 90^1/_{16}$. Бумага типогр. № 2. Печ. л. 17,5 (17,5). Уч.-изд. л. 19,4.
Тираж 8560 экз. Заказ № 1218 Цена 1 р. 38 к. Издательство «Музыка», Ленинградское отделение, Ленинград, Д-11, Инженерная ул., 9.

Ленинградская типография № 4 Главполиграфпрома Комитета по печати при Совете Министров СССР, Социалистическая, 14.

От автора

Надо иметь очень твердую убежденность в значительности своей личности для того, чтобы писать книгу о себе. У меня такой убежденности нет. Поэтому книга задумана не столько как рассказ о себе, сколько как своего рода летопись советской музыкальной жизни, разумеется, без намерения охватить ее во всей полноте. Вообще говоря, это возможно лишь в рамках большого и, по-видимому, коллективного труда.

В этой книге неизбежно сказывается известная ограниченность приводимых фактов и рассмотренных явлений. Однако отбор их сделан не преднамеренно, а по причинам объективного порядка — в зависимости от того, что именно в определенное время попадало в орбиту впечатлений и наблюдений автора.

Предвижу и еще одну особенность книги, которую при желании можно отнести к ее недостаткам — субъективность освещения событий и лиц, о которых идет речь. Но и это — объективная закономерность. Только механический аппарат, кибернетическая машина могут дать беспристрастную (но зато и бесстрастную) регистрацию жизненного процесса. Живой человек, носитель личных взглядов и вкусов, неизбежно изобразит этот процесс и составляющие его звенья в собственном преломлении, истолковании. Можно успокаивать себя разве тем, что субъективное освещение само по себе представляет

известный интерес для читателя даже в том случае, если оно вызовет на спор.

Резюмируя, определю жанр книги как субъективно-историографический и мемуарно-эстетический. Хронологически последовательное рассмотрение этапов развития советской музыкальной культуры в различных ее проявлениях чередуется с лаконичными портретными зарисовками, а также с размышлениями автора, относящимися к некоторым эстетическим проблемам музыкального искусства.

Выражаю надежду на то, что многосоставность книги привлечет к себе внимание различных читательских кругов и, может быть, именно в этом скажется своеобразие как ее профиля, так и ее судьбы.

Ленинград,
12 апреля 1971 г.

Глава I

С первых лет сознательной жизни — в позднем отрочестве и ранней юности — самым тесным образом я соприкасался и оказался прочно связанным с советской музыкальной жизнью. Это были годы ее первичного становления и самого раннего, исключительно интенсивного цветения и развития.

Мне было четырнадцать с половиной лет, когда совершилась Великая Октябрьская социалистическая революция. Через полгода после этого я стал готовиться к поступлению в класс композиции Петроградской консерватории, занимаясь с Виктором Михайловичем Беляевым, приглашенным для этой цели отцом по рекомендации Александра Ильича Зилоти. Еще не обретя ни навыков, ни осознанности профессионала, а только устремляясь к этому, я жадно поглощал впечатления, порождаемые жизнью музыки вокруг себя. А жила она ярко и бурно, проявляясь в первых ростках новой, массовой советской музыкальной культуры, наделенных особой энергией и силой.

Рассказ о том, как я встретил раннюю весну советского музыкального искусства, с которой оказалась синхронной моя собственная возрастная весна, считаю необходимым предварить некоторыми биографическими сведениями, имеющими назначение своего рода преамбулы к будущему повествованию.

Я родился 4 (17) июля 1903 года в петербургской семье среднего достатка. Отец был известный врач-отоларинголог с широкой практикой в различных слоях столичного общества — от артистической среды и аристократии до обширного круга ученых, инженеров, адвокатов, коммерческих деятелей. Никогда не отказывал он в приеме неимущим пациентам из студентов, ремесленников, мелких чиновников. В приемные дни — вечерами по понедельникам, средам, пятницам — обе гостиные большой квартиры в доме № 7 по Крюкову каналу заполняли ожидающие своей очереди больные. Начинаясь с 6 часов вечера, прием почти всегда затягивался допоздна.

О врачебном искусстве отца я слышал самые восторженные отзывы. Больные любили и ценили его за точность диагностики, внимательность и деликатность обращения, легкость и безболезненность, с которыми он проделывал сложные процедуры.

Он окончил с отличием петербургскую Военно-медицинскую академию, где учился под руководством академика Николая Петровича Симановского, отмечавшего его как любимого ученика особым вниманием и снабдившего обстоятельным и очень тепло написанным предисловием его книгу «Положение глухонемых в России», опубликованную в 1901 году.

Отец был не только лечащим врачом, но также и ученым-отоларингологом, признанным сурдопедагогом, одним из активных деятелей Общества попечения о слепоглухонемых в России, автором нескольких научных трудов, в том числе книги «Вспомогательные средства слуха» (Петербург, 1913), редактором журнала «Вестник попечительства о глухонемых».

Морской госпиталь — основное место его работы — находился у Калинкина моста в старинном здании бывшего Благородного пансиона, в котором в свое время учился юноша Глинка. Как морской врач отец носил флотскую форму и, достигнув с годами чина действительного статского советника, получил право на адмиральские атрибуты — эполеты, треуголку, серую шинель с накидкой и бобровым воротником. Он отличался военной выправкой, некоторой щеголеватостью одежды как форменной, так и штатской, но при этом — скромностью и простотой. Его любили за общительность, приветливость, жизнерадостность. С некоторыми товарищами по работе и даже пациентами отношения его были дружеские.

Он был в первую очередь человеком труда и долга, жил размеренной жизнью врача-практика и врача-ученого, не оставлявшей почти никаких «пор» для досуга: рано уходил в госпиталь, после службы вел занятия в училище глухонемых, заезжал домой пообедать, а вечерами либо посещал пациентов, либо принимал их у себя. Ничего «светского» в его образе жизни не было. Основным кругом лиц, ближе всего стоявших к нему, были такие же, как он, труженики, отдававшие все время работе. Это — врачи Ф. А. Рау, Е. С. Боришпольский, И. И. Смирнов, А. А. Жуковский, сотрудники попечительства И. Н. Мусатов, М. А. Захарова, географы П. П. Семенов-Тяньшанский, И. Н. Михайлов, литераторы А. В. и П. Г. Ганзен — переводчики Ибсена и многие другие.

По воскресеньям вечером к нам приходили папины друзья и родственники. В кабинете раскрывался ломберный стол и шел оживленный преферанс при свечах, с записями мелками на зеленом сукне. Нам, детям, это казалось каким-то таинством. Потом гости переходили в столовую, где под гипсовыми барельефами античного мифологического содержания, висящими по стенам, был накрыт чайный стол, а еще позже — в маленькую «зеленую» гостиную. Мамина сестра, молоденькая тетя Лена играла на пианино вальсы и ноктюрны Шопена, «Жаворонка» Глинки — Балакирева, «Времена года» Чайковского, миниатюры Шумана и Грига. Лет пяти или шести я не

раз слышал пение отца за этим пианино. У него был небольшой, но приятного тембра баритон, пел он выразительно и проникновенно. Репертуар составляли русские народные песни и романсы Варламова, Гурилева, Геништы, Дюбюка. Потом как-то внезапно по неизвестной мне причине пение прекратилось.

Отец обладал редкостным обаянием. Непосредственность и веселый нрав сочетались в нем с тактичностью. При этом он был строг и требователен, хотя никогда не прибегал к угрозам и наказаниям; дети боялись и слушались его беспрекословно.

Общаться с ним приходилось мало. Буквально считанные минуты уделял он семье. Когда бывал дома, большей частью закрывался в кабинете — то принимая больных, то для работы за письменным столом. Зато истинным праздником оказывались для нас, малолеток (мне было лет 7, сестре — годом больше, брату Кириллу — 4), его приглашения «прийти в будку». Это означало забраться на широкий ковровый диван и улечься между его спиной и ковровыми подушками, когда он после обеда ложился отдохнуть. С волнением и восторгом слушали мы рассказы о жизни, лаконичные, простые и очень живые — о его юности, работе врачом на военных кораблях и в провинциальных городках, о встречах с разными людьми. По этим рассказам я могу судить о прогрессивности его взглядов. Он резко осуждал бесправие, проявление социального неравенства, высмеивал высокомерие, корыстолюбие. Подчас это были почти что устные карикатуры, то смешные, то жуткие, на ограниченных и спесивых чиновников, жестоких начальников, подхалимов и взяточников. А рядом вставали светлые образы людей простого сословия — крестьян, бедняков-горожан, матросов, солдат — правдивых, отзывчивых, смелых. Думаю, что практическим выражением прогрессивности мировоззрения отца были взаимоотношения с прислугой — привязанность горничных и кухарки ко всем членам нашей семьи, почти что дружба, связывавшая меня и брата с денщиками отца — матросами Алехиным, разбитным и веселым парнем, и, в полную противоположность ему, меланхоличным украинцем Чучуковым, отличным живописцем, рисовавшим маслом и акварелью пейзажи родного Старого Оскола.

Присущие отцу общественная жилка и прогрессивность взглядов во всей полноте раскрылись после Великой Октябрьской социалистической революции, когда он был избран главным врачом II городского района.[1] Помню собрания врачей района, проходившие в нашей квартире под председательством отца, очень длительные и оживленные; в «общую залу» вносились стулья из других комнат, чтобы рассадить всех пришедших.

[1] Районирование было иным, чем сейчас: районов было меньше — кажется, всего 4, и каждый гораздо крупнее нынешних.

Усилилась после Октября и педагогическая деятельность отца, работавшего в нескольких училищах глухонемых, читавшего курс лекций о гигиене голоса для студентов-вокалистов Петроградской консерватории и актеров Института живого слова. Этот институт, характерный пример совсем нового образовательного и просветительного учреждения, порожденного новым общественным строем, был организован по инициативе и при непосредственном участии А. В. Луначарского. Руководил институтом театровед Всеволод Николаевич Всеволодский-Гернгросс, весьма дружески относившийся к отцу.

Не могу не рассказать о том, как в начале 1919 года, в период бытовых трудностей, переживавшихся петроградцами (не было дров, электричества, транспорта, хлеба и других продуктов), поздно вечером мы возвращались с отцом с концерта-митинга в каком-то институте на Знаменской улице (ныне ул. Восстания). На этом вечере, как всегда, зажигательно и броско говорил Луначарский о коммунистическом будущем. При разъезде Анатолий Васильевич пригласил в свою машину нескольких участников вечера. В их числе оказался и отец, прихвативший с собой меня. В машине рассказ наркома продолжался, только принял иную, более интимную, камерную форму и в то же время приобрел черты еще большей восторженности. Увлекаясь, заглядывая в дали будущего, Луначарский говорил о том, как жизнь и искусство сольются в одно целое; как жизнь станет красивой, подобной лучшим образцам искусства...

Могу с гордостью утверждать, что отец был в числе кадров старой русской интеллигенции, которые с первого дня Великого Октября стали на службу Советской власти, отдали строительству новой жизни свои знания и силы. Он был выходцем из простой мещанской семьи, вырос в нужде. Рано овдовевшая бабушка, Евдокия Никитична, вырастила четверых детей — трех сыновей и дочь — трудом своих рук и всем дала высшее образование. И если отец при царском режиме достиг известности как врач и относительно высокого положения в иерархии чинов медицинского ведомства, то только благодаря собственной одаренности, трудолюбию и энергии.

Вполне допускаю, что многое, происходившее в те годы, оставалось не до конца понятым им, что постижение тех или иных явлений и процессов действительности давалось ему с трудом. Но никто в семье не слышал от него ропота на бытовые лишения, жалоб на усталость. Смысл происходящего направленность бурного развития жизни он, безусловно, улавливал чутко, верно и полностью принимал.

Он умер, в сущности, на трудовом посту. В холодный декабрьский день 1919 года, жалуясь на боли в сердце, просил меня проводить его в одно из училищ, где вел занятия с глухонемыми. Мы шли «под ручку» туда и обратно, беседуя на разные темы. Вернувшись, он лег вздремнуть в «людской» (при-

слуги с 1917 г. в доме не было), остальные члены семьи в ожидании скромного обеда сидели на кухне. Кухня и «людская» были единственным обитаемым местом в квартире: 7 больших жилых комнат из-за лютого холода пустовали. Наша беседа вполголоса внезапно прервалась, так как послышался шум, падение чего-то тяжелого и звон разбитого стекла. Мы вбежали в «людскую». В комнате с одним окном, выходившим на лестницу, было темно. Уже наступили сумерки. Возле кровати лежал опрокинутый стол, а на полу ничком — отец. Видимо, почувствовав острый сердечный приступ, он поднялся с кровати, потерял равновесие, толкнул стол с зажженной керосиновой лампой, которая при падении разбилась и погасла. Мы осторожно перенесли отца в кухню. Я подхватил его за плечи и, придерживая голову, чувствовал, как она холодеет. Минуты через две, не приходя в сознание, он скончался.

В отличие от отца мать, Серафиму Николаевну, вспоминаю как неизменную спутницу буквально всех дней детства и юности. Это самый светлый образ всех лет моей юности и молодости. Доброта и доверчивость ее не имели пределов. Она не подозревала даже возможности быть обманутой или обиженной кем-либо. И после смерти отца, когда, совсем неопытная в житейских вопросах, осталась одна с тремя подростками, жестоко расплачивалась за это. Но удары судьбы переносила безропотно и спокойно. Только старилась все сильнее — седела, горбилась, но сохраняла присущие ей незлобивость, доверчивость и бодрость. Именно ей мы, трое детей, обязаны тем, что с младенчества жили активной жизнью мысли, сначала в сфере сказок, легенд и мифов, затем — в широком кругу произведений отечественной и иностранной литературы, которые она научила нас понимать и любить. И прививала нам любовь к искусству, призванному облагораживать человека, воспитывать нравственные качества — стремление к справедливости, мужеству, трудолюбию.

Она прекрасно рисовала (это была фамильная одаренность семьи Чернягиных, в которой она родилась) и в юности готовилась к поступлению в Академию художеств. Однако, выйдя замуж, вскоре забросила кисти и мольберт, целиком отдавшись семейной жизни, воспитанию детей. При всей мягкости натуры она обладала сильным характером и незаурядным умом.

Она была религиозна, но по-своему. Соблюдала обряды, однако чувствовалось, что главное для нее не в них, как, например, для матери отца, Евдокии Никитичны, волевой, деспотичной старухи. Бабушка не любила маму, поэтому отец снял для нее отдельную квартиру, расположенную на той же площадке, что и наша квартира. Любимцем бабушки был мой младший брат Кирилл. Меня же она жаловала мало, быть может, потому, что я лицом был похож на нелюбимую ею невестку, а может быть, за характер, отличавшийся перевесом созерцатель-

ности над действенностью, что не импонировало ее активной натуре.

Бабушка была требовательной и строгой. Это улавливалось в выражении глаз, в голосе. Она носила темные платья и кружевные чепчики в тон платьев. Когда мы навещали ее, она любила угостить, но в «меню» преобладало постное, так как она неукоснительно соблюдала посты. Помнится, очень нравился нам так называемый постный, фруктовый сахар, подаваемый к чаю. Вероятно, в назидание она давала нам на обозрение переплетенные комплекты церковного журнала «Русский паломник» с картинками лубочного характера. С любопытством рассматривали мы изображения «геенны огненной» и мучающихся в ней грешников, стаи ангелов с огромными крыльями, летящих по небосводу, точно гигантские человекоподобные птицы. Мы листали книги молча, что, впрочем, очень скоро надоедало. О тексте «Паломника» нечего и говорить. Он не привлекал внимания, был скучным и непонятным. Читая под портретами умерших высокопоставленных лиц одну и ту же фразу: «в бозе почивший», мы недоумевали — что это за боза, куда отправлялись умирать императоры, великие князья и сановники?

«Русский паломник» заронил во мне недоверие к религии. Наивность его проповеди была очевидной даже для детской души. «Это, конечно, развлечение»,— подсказывало сознание. Но отношение взрослых опровергало подобное предположение. Недоуменный вопрос, «что же это такое?»— оставался безответным. Церковные богослужения, на которые нас водили вечером в субботу и утром в воскресенье (а великим постом и в другие дни), только усиливали недоумение. Мне нравилось богатое убранство Никольского собора, который мы посещали в городе, и своеобразие готической Шуваловской церкви в Парголове, где мы жили летом на даче; нравились мерцающие огоньки множества свечек, благозвучное пение хора, запах ладана, расшитые ризы священников, лучи солнца, сверху озаряющие золотой иконостас. Но и здесь преследовал недоуменный вопрос: для чего все это? Не театр ли это, не представление ли, смысл которого ускользает от вопрошающей мысли? Почему становиться на колени надо только в определенные моменты, при чтении таких-то молитв, а не в любой момент, когда молитвенный порыв вызывает коленопреклонение? К чему эти, противоречащие красивому пению хора, монотонные возгласы диакона? Зачем раскачивание дымящихся кадил, похожее на игру?

Мать соблюдала церковные обряды и следила за тем, чтобы мы подражали ей, но в этом не было ни слепо перенятой традиции, ни фанатичности. Это была только религиозная оболочка ее нравственных принципов — правдивости, честности, бескорыстия, доброты. Именно это она стремилась привить детям.

Как бы то ни было, но даже отрешаясь от родственных отношений, могу сказать с убежденностью и прямотой, что наша мать была человеком, ярко выделявшимся по моральным, этическим качествам среди множества людей, которые встречались мне на жизненном пути. Если музыка может в какой-то мере отразить эмоциональный, психологический, духовный облик личности, то своего рода «звуковой портрет» матери я попытался «нарисовать» в двух моих произведениях: лирическую сущность ее натуры — в «Казачьей колыбельной песне» (романсе на стихи Лермонтова), а драматичность, привнесенную в ее характер перипетиями жизненной судьбы — в фортепианной прелюдии (ля минор) из цикла «Портреты друзей».

Вероятно, небезынтересным может быть рассказ о лицах, составлявших мое детское окружение, — о братьях и сестре отца, семье матери, друзьях и знакомых родителей, многочисленных и не похожих друг на друга людей разных социальных кругов, возрастов, профессий, интересов. Однако это неизбежно увело бы «личную преамбулу», какой является настоящая глава, от основной линии повествования. Поэтому ограничусь лишь беглыми заметками о трех лицах, чаще и ближе других соприкасавшихся со мной в детские годы и, безусловно, причастных к интеллектуальному развитию.

Первая из них — француженка Марта Ламболе, поселившаяся в нашем доме, когда мне исполнилось года 4, то есть примерно с 1907 года, и прожившая у нас вплоть до Февральской революции. Эта простая, скромная девушка из образованной, но бедной семьи раньше жила в департаменте Верхней Сены близ Вогез. Приехав в Россию, она не знала ни слова по-русски, так же, как я и сестра не имели ни малейшего представления о французском словаре и грамматике. Но, думается, именно это обстоятельство и послужило тому, что мы очень скоро научились хорошо понимать друг друга и овладели довольно свободно чуждыми нам языками. Правда, в первое время посредницей между нами была мать.

Марта совсем не была похожа на французских гувернанток состоятельных петербургских семей, вносивших в воспитание детей элементы светскости, заграничного шика, а подчас и оттенок гривуазности. Она сохранила очень много непосредственности и живости, неизжитых черт детской психологии. Когда Марта играла с нами в прятки, пятнашки, «море волнуется» и другие детские игры, или мы вместе резвились на катке, теннисной площадке, когда она читала нам вслух «книги для юношества» из «Розовой», «Голубой», «Золотой» серий детских библиотек — мы видели в ней сверстницу. И это не менялось с годами. Расширялись наши познания и культурные интересы. То же происходило и с ней. От детских книжек мы переходили

к Доде, Мериме, Мюссе, Жорж Санд, Виктору Гюго. И так же продолжали делиться впечатлениями, увлеченно спорить в оценках характеров героев и событий. Французская речь постоянно звучала в детском быту.

Могу сказать с уверенностью, что именно Марте (после мамы) я обязан ранним пробуждением и развитием эстетического чувства. Она привила мне любовь к музыкальности французской речи, красоте ее произношения с многочисленными распевными слогами и звенящими, связующими liaisons; научила пониманию стихов, поэтических метафор, сравнений и эпитетов, благозвучия рифм, гармоничности фонетических сочетаний.

В дошкольном возрасте мы ежедневно ходили с Мартой на прогулку. Зимой — чаще всего в Никольский и Александровский сады, по набережной Невы, иногда в Румянцевский сквер на Васильевском острове. Летом — в обширный Шуваловский парк с поэтичным Парнасом, уступами возвышающимся над прудами, с готической церковью и склепом последних владельцев парка Воронцовых-Дашковых, липовыми аллеями, озером с островком, лодочной станцией и купальнями. Любили мы и окраины парка, так называемые «дикие места», где усыпанные мелким гравием или песком аллеи сменялись петлистыми тропинками, пролегающими среди привольно разросшегося кустарника. На все эти красивые подробности природы, натуральной или любовно возделанной руками человека, Марта наводила наше внимание. Побуждала всматриваться и вдумываться в поэтичность ландшафтов, улавливать радующую глаз прелесть перспективы, ее передний и последующие планы, любоваться капризной игрой светотени, отбрасываемой на газоны и дорожки, или колеблющимся отражением деревьев на водной глади прудов.

Немецкий язык был привнесен в наш обиход несколько позже. Сначала с ним познакомила нас гувернантка-немка, вскоре почему-то уволенная. Затем более прочную прививку его дала молодая высокообразованная Елена Германовна Радлова, приходившая ежедневно на несколько часов для занятий и бесед. Она была племянницей трех братьев Радловых — философа, филолога и адмирала, известных в петербургском обществе. Один из них, Эрнест, — отец видного впоследствии режиссера Сергея Радлова и не менее видного художника Николая Радлова.

Энергичная, импульсивная Елена Германовна быстро сумела преодолеть наше нерасположение к немецкому языку с его громоздким построением фраз и трудными глагольными формами. Ее метод заключался в том, что, кроме занятий грамматикой, синтаксисом, разговорной речью, она повторяла с нами все школьные уроки — арифметику, историю, географию, физику — на немецком языке. Это эффективно помогало

усвоению и расширению словаря. Пленяла она и спортивной жилкой, склонностью к гимнастике, подвижным играм.

Третьим лицом, пришедшим в наш замкнутый детский мирок, была учительница музыки Мария Васильевна Тамаринская, седая дама, весьма «бонтонная», но очень добрая. Мне в ту пору было примерно лет семь. Уроки проходили 2 раза в неделю и в основном сводились к «постановке руки», игре гамм и упражнений Ганона, освоению начальных сведений из элементарной теории. Поначалу это развлекало, но скоро наскучило. Как раз на этой стадии Мария Васильевна ввела в обиход детскую художественную литературу — этюды Бургмюллера, сонатины Клементи и его «gradus ad Parnassum», «Детский альбом» Чайковского, «Песни без слов» Мендельсона-Бартольди. Это было первое знакомство со «страной музыки», с ее еще ограниченным и даже несколько бедноватым «окраинным миром», манящим все дальше вглубь и вширь. И я с увлечением отправлялся в разведку нового.

Быстрое усвоение нотописи позволило мне вне рамок занятий, самостоятельно знакомиться с фортепианными пьесами, романсами, клавирами опер, лежавшими втуне на полках этажерки в большой гостиной. Так понемногу я узнавал Шопена и Грига, Глинку и Мусоргского, Бетховена и Моцарта, Гуно и Верди. Думается, основное, что привил мне первый музыкальный педагог, было «чувство музыки», если не понимание, то ощущение внутреннего содержания, кроющегося за оболочкой красивых звукосочетаний. Я страстно полюбил Вальс до-диез минор и Первую балладу Шопена, арию Антониды «Не о том скорблю, подруженьки», романсы Чайковского «Средь шумного бала», «Нет, только тот, кто знал», «Меркнет слабый свет свечи»; «Спящая княжна» и «Для берегов отчизны дальной» Бородина.

Мария Васильевна привила мне чувство любви к звуку, характеру его выразительности, градациям и оттенкам, внушила мысль о том, что звук — своеобразный проводник эмоций, голос души. Играя, я слушал себя и старался раскрыть содержание звучащего. Но чувство это проявлялось далеко не всегда. Оно сохранялось лишь при игре наедине либо в присутствии очень близких, привычных слушателей — Марии Васильевны, мамы, сестры — и начисто исчезало при появлении, даже среди исполнения, постороннего лица. Выразительность улетучивалась, звук становился однообразным, «каменным», ритм — скованно метричным, произношение — искусственным.

Так было и много позже. Объясняется это, очевидно, тем, что для меня игра на рояле — акт интимный, строго доверительный, почти что исповедь. Но — странное дело — «свобода высказывания», затруднительная в присутствии нежелательных лиц, малознакомых, в которых я не чувствовал задушевных собеседников, возвращалась ко мне на концертной эстраде.

Вероятно, потому, что, в противоположность всякого рода просмотрам, на которых я неизменно играл и играю плохо, здесь чувствовал перед собой не судей, пришедших выносить приговор, а добровольных слушателей, с присущей им естественной, от потребностей идущей заинтересованностью в музыке.

Когда мне исполнилось 10 лет, над моим музыкальным развитием, протекавшим интенсивно и органично, нависла угроза. Отец отдал меня в кадетский корпус. Что побудило его к этому, сказать трудно. В одном я уверен — это не было стремлением сделать из меня военного, предпосылки к чему начисто отсутствовали в моей натуре. Скорее всего, здесь было желание физически закалить и дисциплинировать меня, отличавшегося рассеянностью и впечатлительностью. Возможно, еще играли роль соображения экономического порядка: как военнослужащий генеральского чина он имел право определить сына в военно-учебное заведение на казенный счет.

Трудно представить себе что-либо более несовместимое — я и кадетский корпус! И все же это произошло, не приведя, однако, ни к какой совместимости. Я, разумеется, подчинился дисциплине, освоил строевую науку, отдавал честь офицерам и становился во фронт перед генералами, но при этом оставался самим собой, ничуть не утратив ни впечатлительности, ни мечтательности, выделяясь «белой вороной» на общем фоне кадетского быта. Я внутренне многого не принимал, например заученных формул официальных ответов на официальные вопросы вместо обычных разговорных. Мне казалось противоестественным говорить «так точно» вместо «да» или «никак нет» вместо простого «нет». Особенно нелепым казалось рапортовать дежурному офицеру, приходя по утрам на занятия (я был экстерном, т. е. приходящим): «Господин полковник (или «господин ротмистр»), кадет первого класса Богданов-Березовский из отпуска прибыл», а уходя, взяв под козырек, произносить: «просит разрешения идти в отпуск»...

Вспоминается случай, обрисовывающий некоторые странности моей натуры. Будучи кадетом I класса, то есть 10-летним юнцом, как-то ранним утром, направляясь в корпус, я переходил мост через Крюков канал возле Мариинского театра. Навстречу быстрой походкой двигался «полный генерал» с седой бородой, в очках, издали привлекавший внимание ярко-алыми отворотами серой шинели и лампасами. «А что если не стать во фронт?»— мелькнула озорная мысль.—«Что будет?» И сразу набежала другая: «Кюи!» Я узнал знакомое по репродукциям лицо. Кюи — композитор и генерал! Глашатай Могучей кучки! Автор романсов «Сожженное письмо», «Царскосельская статуя», «Мениск», «Эолова арфа»! (опер Кюи я не знал, их не было в домашней библиотеке).

Пока шел быстрый и бурный «внутренний монолог», генерал надвинулся вплотную. Успеть развернуться во фронт было уже невозможно. Я откозырял в профиль, почтительно вытягиваясь, но не делая остановки.

— Почему не становитесь во фронт?— сурово, с раздражением произнес генерал.

— По крайней близорукости, ваше высокопревосходительство... — буркнул я первое пришедшее в голову извиняющее обстоятельство, зная, что правдоподобие такому ответу придадут очки. Однако это была выдумка. Очки, которые я носил с детства, были мне прописаны из-за разноглазия. Что же касается зрения, я отличался как раз противоположным свойством — дальнозоркостью.

— Близорукости?— зло и недоверчиво переспросил генерал и сердито бросил:

— Какого класса?

— Первого класса, первого отделения, ваше высокопревосходительство,— почти прошептал я, уже основательно струхнув.

— Фамилия?

— Богданов-Березовский, ваше высокопревосходительство.

— Доложишь отделенному командиру,— после короткой паузы, как мне показалось, уже смягчившись, сказал генерал. — Ступай!

И двинулся дальше. Эпизод этот никаких последствий не имел.

Николаевский кадетский корпус, в котором я учился с 1913 по 1917 год, был полупривилегированным военно-учебным заведением. Единственный из кадетских корпусов, он имел свой профиль подготовки офицеров определенного рода войск, а именно — кавалерийский. Многие из выпускников переходили затем в Николаевское кавалерийское училище. С V класса кадеты носили шашки на белой портупее и обучались верховой езде.

В годы моего учения Николаевский корпус находился на подъеме, что было всецело делом рук его директора, генерал-лейтенанта Владимира Викторовича Квадри, видного военного историка, который много внимания уделял подбору воспитателей и педагогов. Среди них особенно выделялись математики генерал-майор Равич-Щерба и полковник Мебус; географ полковник Буданов; историк полковник Мягков. Рисование преподавал Иван Георгиевич Дроздов, впоследствии известный советский художник-баталист; танцы — артист Мариинского театра Александр Юлианович Медалинский. Капельмейстером корпусного духового оркестра был композитор Иван Иванович Армсгеймер, автор балета «Привал кавалерии», державшегося в репертуаре Мариинского театра.

Усилия Квадри были направлены и на привлечение учащихся из среды прогрессивной интеллигенции. Среди кадетов

были представители фамилий, внесших вклад в развитие отечественной культуры, Огаревы, Чаадаевы, Кочубеи, Розановы, Говорухо-Отроки. В одном классе со мной учился младший сын баритона Мариинской сцены, впоследствии заслуженного артиста РСФСР Александра Васильевича Смирнова, а двое других его сыновей в те же годы учились в старших классах. В год моего поступления в корпус лауреатом выпуска, так называемым фельдфебелем, то есть первым учеником, сохранявшим это первенство на всем протяжении курса, был Евгений Деммени, впоследствии заслуженный деятель искусств РСФСР, художественный руководитель Ленинградского театра кукол.

Разумеется, несмотря на положительные тенденции в деятельности директора, его помощника — инспектора классов (эту должность по совместительству занимал упомянутый Равич-Щерба) и группы передовых педагогов, печатью казенщины, военно-бюрократического уклада была отмечена вся жизнь в корпусе.

Взять, к примеру, хотя бы нашего «отделенного командира» полковника Николая Александровича Костыгова, которого за грубость кадеты прозвали хамом. Он знал об этой кличке, преследовал за нее. Но изводили его очень тонко. Когда в дни его дежурства рота выстраивалась для перехода из третьего этажа в первый, где в огромном зале во время большой перемены сервировался завтрак, после команды «Построиться», «Смирно!», «На первый — второй рассчитайсь!» он произносил «Вольно!» — в строю раздавался кашель, возгласы «хм! хм!», отчетливо переходившие в восклицание «хам!». Кашель-демонстрация, наконец, пресекался истерически-гневной командой: «Смирно!»

Большинство педагогов оставляло впечатление ограниченности и тупости. Это можно сказать о преподавателе русской литературы Судакове, оправдывавшем данное ему прозвище Судак не только фамилией, но и холодным, безразличным, и тусклым взглядом малюсеньких глаз. Он отнюдь не способствовал развитию художественного вкуса учащихся. Весьма легкомысленное впечатление производил француз, monsieur Дусс, заводивший длинные, светского характера разговоры с кадетами, хорошо владевшими языком, и издевавшийся над тщетными усилиями тех, кому плохо давался разговорный французский язык. Задав вопрос, он выдерживал длительную паузу в ожидании ответа, наслаждаясь замешательством кадета. И прежде чем поставить неудовлетворительную отметку, грассируя, цедил сквозь зубы:

— Своим видом вы мне напоминаете замороженную устрицу.

Настоящую травлю пришлось выдержать молодому и талантливому преподавателю географии Галкину только за то, что он не был военным и приходил в класс не в кителе с пого-

нами, как все педагоги, а в визитке. При его появлении в классе, даже когда он приходил с инспектором, которого кадеты побаивались, из-за парт раздавались озорные выкрики «шпак!», доводившие его чуть ли не до слез. В ответах у карты полушарий, висевшей поверх грифельной доски, кадеты дерзили, вместо ответов на вопросы несли чепуху, демонстрируя пренебрежение к учителю. Кончилось тем, что он уволился из корпуса. Я очень сожалел об этом, так как давно проникся симпатией к незаслуженно преследуемому молодому человеку и всегда старательно готовил ему уроки. Это, впрочем, было легко, так как с детских лет я любил географию.

Совсем одиозной фигурой был священник отец Александр, попросту поп, как его величали кадеты. Урок «закона божьего» походил на балаган. Никто не слушал речения «законоучителя», произносимые с кафедры, да и сам он, по-видимому, не придавал им значения. Вызывая ученика, неизменно ставил каждому высшую отметку 12, вне зависимости от содержания ответа. Логика его была элементарна: в «законе божьем» нет и не может быть отстающих. Все отлично понимали цинизм этой фальсификации и поддерживали «игру», неся несусветную околесицу при изложении разделов катехизиса или пересказе «событий» Ветхого и Нового заветов. В дни Февральской революции поп остриг волосы, сменил шелковую рясу на пиджачную пару. Переквалифицировавшись на преподавателя русской литературы, он стал членом учительского комитета. Маскарад «батюшки» был воспринят как циничная фальсификация, что и соответствовало действительности.

Деморализация сказывалась и в кадетской среде, преимущественно в той части, которую представляли потомки родовитых семейств, претендовавших на привилегированное положение, а таких было немало. В этом отношении показательна история исключения из корпуса кадета барона фон Тизенгаузена. Помню, с каким презрением директор корпуса Квадри срывал погоны с гимнастерки стоящего перед строем одутловатого, нездорового вида мальчика, в завуалированной форме предавая гласности его мерзкие проступки.

Справедливость требует, однако, сказать, что в кадетской среде было немало честных, нравственно чистых мальчиков, по-настоящему преданных традициям товарищества, трезво оценивавших уровень развития и моральные качества воспитателей, педагогов и самой кадетской среды. Это были в основном дети армейских офицеров, мелких чиновников военного ведомства, воспитанные строго, в духе патриотизма и выполнения долга, выросшие в обстановке, близкой к нужде. Большинство воспитателей считало их своего рода париями. Они терпели придирки и притеснения не только от них, но и от состоятельных и родовитых кадетов. Лишь в тех случаях, когда кто-либо из них отличался большой физической силой, он завоевывал

положение, отстаивал свою независимость. Иначе было со слабыми, хотя бы, к примеру, с добрым, душевно тонким мальчиком Иваном Пыжовым из очень бедной семьи, сильно привязавшимся ко мне. Он кончил трагически. Как-то раз на перемене, не снеся оскорбления физически сильного и заносчивого кадета-старшеклассника, он вступил с ним в драку. Противник повалил его на пол и, став на грудь, придавил каблуками. Пыжов подняться уже не мог. Его унесли в лазарет, где он и скончался через месяц.

Нетрудно понять, что я чувствовал себя чужим в такой среде; лишь дома, в семье, обретал душевный покой, читал, играл, писал стихи. Мои поэтические опыты находили отклик и поощрение матери и двоюродного брата — студента Дмитрия Ивановича. Неожиданно мои стихи стали достоянием и кадетской братии. Однажды озорной, но очень добродушный и общительный итальянец Корелли-ди-Брандиццо, всеобщий любимец, во время перемены выхватил из моей парты тетрадку стихов. «Открытие» воспламенило его, и он объявил о нем всему классу. Вскоре моя поэма «Дмитрий Донской», пьеса в стихах «Святополк Окаянный» и беспритязательная лирика пошли по рукам. Большинство кадетов отнеслось совсем не иронически, как можно было ожидать, а сочувственно и заинтересованно к столь «штатскому» увлечению одноклассника.

К годам учения в корпусе относятся и мои первые попытки сочинения музыки — маленьких фортепианных пьес, романсов на собственные стихи, — оставшиеся, однако, неизвестными товарищам. В корпусе я никогда не играл, и кадеты не знали о том, что я играть умею, а тем более, что сочиняю музыку. Это была пора, когда влечение к искусству, встречая плотную «среду сопротивления» казарменного уклада, по естественному чувству протеста усиливалось, но не находило концентрированного выхода в определенной области, а проявлялось одновременно и интенсивно в сфере литературы и музыки. Одно не мешало другому. Здесь был не столько спор или соревнование между разнородными влечениями, сколько взаимная связь и согласованность обоих влечений. В фортепианные пьески я вкладывал скрытые литературные прообразы; задумывал балет «Дикие лебеди» (по Андерсену) и оперу «Обрыв» (по Гончарову), набрасывая сценарные планы того и другого.

Комплекс литературных влияний был обширным и сложным — от Байрона и Шекспира до Уайльда и Метерлинка, от Пушкина и Гоголя до Достоевского, Леонида Андреева, Блока и Бунина. Маяковского я еще не знал. Чуждался Бальмонта. Увлекался Брюсовым и — через его переводы — Эмилем Верхарном. В целом моя начитанность намного опережала «литературный ценз» моих сверстников.

В литературных занятиях я шел «полифоническим» путем, делая разведки в разных жанрах. Кроме стихотворений и поэм,

писал небольшие пьесы, повести и даже роман «Будни», представлявший собой нечто вроде несколько беллетризованной хроники семейной жизни. В занятиях композицией проявлялось то же тяготение к разножанровости. Разумеется, преобладали фортепианные пьесы и романсы, как наиболее доступные мне формы музицирования. Были и попытки, весьма неумелые, делать наброски музыки балета и оперы, о которых уже шла речь, пьесок для скрипки и для виолончели. Однако из-за технической неподготовленности они оставались незавершенными.

Круг известной мне музыкальной литературы был значительно у́же того, что я знал из области беллетристики и поэзии. Он ограничивался содержанием домашней нотной библиотеки, обиходными в домах петербургской интеллигенции произведениями — сонатами Моцарта и Бетховена, балладами, этюдами и ноктюрнами Шопена, «Песнями без слов» Мендельсона-Бартольди, «Временами года» и «Детским альбомом» Чайковского, песнями Шуберта, романсами Шумана, Грига, Чайковского, Рахманинова, Балакирева, Кюи, клавирами опер Глинки, Верди, Гуно.

Слуховых впечатлений явно недоставало. Мне, как и всем кадетам, запрещалось появляться на оперных и балетных спектаклях, в публичных концертах. Музыку приходилось слушать либо в гостях, частных домах, где устраивались музыкальные собрания, на ученических вечерах Демидовской гимназии, где училась сестра, либо в частном пансионе баронессы Типольт, где учился младший брат. Зато каждое новое музыкальное впечатление давало толчок слуховому развитию, углубляя и обостряя чувство гармонии, ощущение звукового колорита, осознание внутренней закономерности формы — конструкции и ритма как ее основного структурного элемента.

Рубежом, отделяющим детство и отрочество от юности, был 1917 год, год крушения царизма, Февральской революции и Великого Октября. Восемь месяцев, пролегающих между ними, по насыщенности событиями, силе и стремительности процессов ломки и становления сознания равнялись эпохе огромной календарной протяженности. Несмотря на свой возраст, а может быть, именно из-за возраста, обусловившего обостренность впечатлительности, я отлично осознавал все происходящее. Наблюдая из окна широкого «фонаря» нашей квартиры, обращенной фасадом на набережную Крюкова канала, за пожаром Литовского замка, окруженного возбужденной толпой, я понимал, что в бушующем над башнями тюрьмы пламени сгорает прежний уклад жизни — представления, обычаи, взаимоотношения, сохранявшиеся веками.

Нескончаем людской поток, заливающий площади, улицы, набережные. Народ охвачен ликованием, свои чувства он проявляет непосредственно и ярко — в песнях, импровизированных плясках, маскарадных нарядах, причудливо оформленных

плакатах и лозунгах. Было очевидно — наступила новая эра истории человечества и его культуры. Для меня это означало ясное осознание того, что с разгромом старого строя рухнул институт военно-учебных заведений, в том числе кадетский корпус, который был мне чужд своим духом и укладом. Открывался широкий простор для занятий музыкой и литературой, что раньше было для меня всего-навсего предметом досуга, притом наполовину запретного. Я с увлечением предался искусству, испытывая стихийный весенний прилив сил, удесятеренный сознанием того, что вся страна, народ переживает благотворную пору высокого творческого подъема.

Глава II

Петроград 1917—1918 годов. Первые годы Советской власти. Каждый, кто пережил их, хранит как святыню память об этом неповторимом времени, когда, претворяя ленинские идеи в реальные дела, в ожесточенной борьбе и самоотверженном труде закладывались основы новой, социалистической эры истории человечества.

Коренное обновление чувствовалось во всем — в облике улиц и площадей; в свободном потоке движущегося по ним народа, в обращении друг к другу совсем незнакомых людей с приветливым словом «товарищ». Казалось, что воздух города на Неве пропитан ощущением молодости нового общественного строя, советского строя, насыщен присущими ей оптимизмом и энергией.

Для музыкального искусства тоже наступила новая эра. До Октября профессиональная и народная музыка существовали почти разобщенно. Великие композиторы прошлого, проникая чутким ухом к пульсу народной жизни, конечно, черпали из недр тысячеустого народного творчества и мысли, и напевы, и ритмы. Создавая замечательные произведения, они обращались в них ко всему народу. Однако их творения становились достоянием ограниченного круга слушателей. Концертные залы и театры, находившиеся только в крупных городах, были открыты по преимуществу для представителей имущих классов и интеллигенции. Основная масса народа, особенно крестьянство, в дореволюционоий России не имела доступа даже к начальному образованию, тем более — эстетическому. Ленинская теория о наличии двух классовых культур внутри национальной культуры со всей очевидностью подтверждалась картиной музыкальной жизни России в дооктябрьскую эпоху: на одном полюсе звучали заунывные, исполненные грусти, тоски, сдерживаемого гнева народные песни, на другом — непревзойденные по силе выражения и глубине психологического содержания симфонические и оперные произведения.

С первых дней Октября рухнули перегородки, отделявшие профессиональную музыку от народной. Это было первым главным признаком наступления новой исторической эры в развитии музыкального искусства. Сквозь шлюзы, ранее наглухо закрытые, музыка всех жанровых разновидностей хлынула в народ. Она наполнила своим звучанием не только дворцовые и концертные залы, она разлилась по улицам и площадям, достигла городских окраин, вышла за пределы городов, появилась в деревнях, школах и клубах, стала повседневным явлением нового быта.

Широкий разлив музыки, ее распространение во всех областях общественной жизни я реально, на собственном опыте ощутил, еще будучи школьником. Шел 1918-й год. В предпоследнем классе в процессе реформ (таких, например, как совместное обучение мальчиков и девочек, всколыхнувшее и изменившее весь привычный уклад учебной жизни) в программу был включен совсем новый предмет — слушание музыки. Занятия велись не в классе, а в экспроприированной квартире директора, в большой пятиугольной комнате, по-видимому, ранее служившей хозяину гостиной. Возле рояля стояла этажерка с нотами, которыми могли пользоваться все желающие. Помнится, здесь-то я и познакомился впервые с клавирами балетов Чайковского, заворожившие меня душевным строем музыки и артистизмом ее отделки.

На одном из первых занятий педагог — энергичная и приветливая молодая женщина, — разделив нас на группы по голосам, с заражающим энтузиазмом и настойчивостью стала разучивать хор корабельщиков из оперы Римского-Корсакова «Сказка о царе Салтане». С первых же звуков легкой и выразительной мелодии, задорно и весело зазвучавшей в детских голосах, мы подпали под обаяние до этого незнакомой нам, простой и красивой музыки. Все нравилось в ней — и пластичность основного напева, и фигура аккомпанемента, имитирующая мерное колыхание морских волн, и повторность основного музыкального образа, возвращающегося в каждой строфе нового куплета. От всего строя музыки, так же как от звучных песенных пушкинских строк:

Ветер по морю гуляет
И кораблик подгоняет.
Он бежит себе в волнах
На раздутых парусах —

веяло простором и свежестью морского пейзажа.

Так состоялось мое детское знакомство с музыкой Римского-Корсакова, более того — исполнительское соприкосновение с ней. Мы занимались с увлечением, ждали «часа музыки», учились активному ее восприятию, чему способствовали игра и рассказы симпатичного педагога, имени и фамилии которой,

однако, уже не помню. Такого рода занятия музыкой стали распространенным явлением в школьной практике Петрограда. Много сил и времени ему отдали такие видные музыканты, как В. Каратыгин, П. Петров-Бояринов, И. Миклашевский, А. Акименко, Н. Стрельников, Ю. Карнович и многие другие.

Школьником же довелось мне слушательски сблизиться с музыкой и в других, менее интимных, более торжественных условиях. Это было связано с первыми культурно-просветительными мероприятиями, проводимыми Советской властью. В дни празднования I годовщины Октября — в ноябре 1918 года — петроградские школьники организованными группами направлялись к Народному дворцу, как тогда именовался бывший царский Зимний дворец. Класс за классом подходили к Иорданскому подъезду на набережной Невы, поднимались по широкой мраморной лестнице, шли просторными коридорами со стройными колоннадами и лепными украшениями и далее — анфиладами торжественных залов. Казалось, что мы живыми перенеслись в обстановку фантастических сказок Перро, так поражали и подавляли величина, высота и убранство залов — массивные инкрустированные двери, узорчатые паркеты, лепные плафоны, громадные зеркала и картины в золоченых рамах, сияние величественных люстр.

В одном из залов вручали подарки: на высоком помосте стояли раздатчики в белых фартуках и человек во френче, делавший отметку в большой тетради. Дети подходили гуськом, называя номер школы, класс, фамилию. Каждый получал маленький пакет с карамелью, парой яблок и — невиданную по тем временам драгоценность — белую сайку.

В Георгиевском зале шел концерт. На эстраде пел большой хоровой коллектив, человек около ста. Дирижировал невысокий, сутулый, совершенно седой человек, энергичный, темпераментный. Казалось, что его красноречивые жесты рождают музыку. Это был Трудовой Коммунальный хор, которым руководил великий знаток песенной культуры и замечательный организатор массового певческого исполнения Александр Андреевич Архангельский.

Исполнялись русские народные и революционные хоровые произведения и обработки А. Кастальского, А. Гречанинова, П. Чеснокова и самого Архангельского. Названия пьес привести по памяти сейчас уже не могу, лишь за немногими, единичными исключениями. Вспоминаются мелодические контуры хора Гречанинова «За реченькой яр-хмель», общий колорит «Татарского полона» Римского-Корсакова, размах и стихийная сила «Эй, ухнем!» Дальше нить теряется. Общее впечатление от первого услышанного мною хорового концерта, от богатства и содержательности звучания человеческих голосов — то компактно-густого, то разреженно-прозрачного, — его красок и оттенков до сих пор живет и резонирует в слуховой памяти, несмотря

на полувековую «дистанцию времени», отделяющую воспоминание от давнего юношеского впечатления.

В те же годы, там же, в громадных залах Зимнего дворца — Георгиевском и Николаевском, — я слушал другой замечательный профессиональный коллектив Народной хоровой академии, в которую была преобразована бывшая придворная Певческая капелла. Во главе ее стоял волевой и деятельный музыкант Михаил Георгиевич Климов, с которым несколько лет спустя у меня установились добрые, взаимно дружеские отношения.

Климов был одним из первостроителей и энтузиастов молодой художественной культуры, воздвигаемой новым общественным строем. В историю советской музыки его имя должно быть вписано на первых страницах рядом с именами Бориса Владимировича Асафьева, Александра Вячеславовича Оссовского, Самуила Абрамовича Самосуда, Владимира Александровича Дранишникова, Иосифа Васильевича Немцева, Николая Михайловича Стрельникова. Хормейстер, дирижер, педагог, организатор, руководитель крупных художественных учреждений, один из создателей Оперной студии консерватории, директор капеллы и филармонии, Климов был превосходным исполнителем первых советских песен, кантат и ораторий, неутомимым пропагандистом хоровой классики, смелым разведчиком нового, впервые в нашей стране интерпретировавшим хоровые партитуры Стравинского — «Свадебку» и «Царя Эдипа» и Онеггера — «Царя Давида» и «Юдифь». Он был автором отличных хоровых обработок народных песен, романсов, инструментальных произведений, вплоть до вальса из балета «Спящая красавица» и увертюры из оперы «Кармен».

В тот день, когда я впервые видел и слышал его, он вышел на эстраду не спеша, дал интонационную настройку хору совсем тихим, но очень четким и ясным звуком, предварительно выверенным по камертону. В зале, до этого шумном, полном возбужденной и малодисциплинированной детворы, мгновенно стихло. Подняв голову, он обвел хористов призывным взором (хор состоял только из мужских голосов, дополненных альтовыми и дискантовыми красками певчих мальчиков) и властным повелительным жестом призвал к исполнению. Перед ним не было ни пульта, ни партитуры: а cappell'ными произведениями Климов всегда дирижировал наизусть. Движения его были сдержанны, но ни на миг не теряли волевого характера, отчетливо предуказывая ритмические и динамические детали исполнения. И чувствовалось: артисты хора ловят, читают их, послушно следуют предлагаемой дирижером фразировке, точно придерживаются соотношений оттенков и темповых подробностей, начертываемых в наглядной «пластической партитуре» его красноречивых рук.

Об одном из первых выступлений коллектива Народной хоровой академии в 1918 году «у себя», на стационаре, Асафьев,

выступавший в печати под псевдонимом Игорь Глебов, писал: «С радостью отмечаю интересный и с успехом прошедший концерт хора Народной хоровой академии под управлением Климова в минувший вторник... (русская песня в обработках и переложениях Лядова, Римского-Корсакова, Орлова и Никольского)... Впечатление от исполненного и от исполнения осталось светлое и отрадное... Какое оживление царило в зале, какое взаимодействие и взаимопонимание создалось между эстрадой и слушателями! Восторг и шумные требования повторить. Такой живой отклик воодушевлял хористов и поддерживал напряженное, неослабное внимание к тщательному воспроизведению и выделению всех своеобразных ритмических и колористических деталей в исполняемых произведениях».[1]

Это было началом коренной перестройки деятельности бывшего придворного хора с ограниченным репертуаром и по преимуществу церковно-богослужебной функцией, дополняемой парадными выступлениями на дворцовых церемониях. Первые концерты Народной хоровой академии являлись одним из ярких проявлений «раскрепощения» музыки, осуществленного Великой Октябрьской революцией. В массовых празднествах, в широких масштабах проводившихся в Красном Петрограде (школьники тоже принимали в них активное участие), музыка вышла на улицу, чтобы стать органической частью величественной симфонии всенародного торжества. Народ устремился к музыкальному искусству, заполняя концертные и театральные залы. Стало реальным фактом то, о чем на III съезде Советов пламенно говорил Ленин: «Раньше весь человеческий ум, весь его гений творил только для того, чтобы дать одним все блага техники и культуры, а других лишить самого необходимого — просвещения и развития. Теперь же все чудеса техники, все завоевания культуры станут общенародным достоянием...»[2]

Воочию это наблюдалось и на спектаклях Мариинского театра. В недавнем прошлом, буквально еще вчера, самый привилегированный, он превратился в народный. С первых дней установления Советской власти ежедневно оперные и балетные спектакли давались бесплатно. Зал заполняли красноармейцы, краснофлотцы, рабочие, служащие, учащиеся. Профсоюзы и промышленные предприятия организовывали культпоходы. За сезон 1918/19 года петроградскими театрами было дано 75 таких представлений — «целевых спектаклей», как тогда говорили. В следующем сезоне в Мариинском театре их было проведено свыше 80: 33 — для профсоюзов, 27 — для бойцов и командиров Красной Армии, 3 — для школ и клубов рабочей молодежи, 2 — для Союза металлистов, по одному — для Собеса и Нарпита.

[1] «Жизнь искусства», 1918, № 25.
[2] В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 35, стр. 289.

Хорошо помню один из таких утренников. Шла опера Глинки «Руслан и Людмила». Все было необычно. В момент, когда распахнулись двери в зрительный зал, к полнейшему замешательству капельдинеров, облаченных в ливреи, со всех сторон его наводнила шумливая и веселая детвора, кинувшаяся занимать голубые бархатные кресла. Листовки с аннотациями об опере и ее авторе забелели в руках маленьких посетителей. Перед спектаклем прозвучала темпераментная и умная речь, заставившая прекратить говор и движение в зале. Речь произнес вышедший на авансцену человек в пенсне, среднего роста, с усами и короткой бородкой, похожий на учителя. Он расхаживал вдоль рампы, останавливался, то закладывая руки в карманы, то вскидывая одну из них вверх или вперед в броском и выразительном поясняющем жесте.

Это был первый советский народный комиссар по просвещению Анатолий Васильевич Луначарский, зажигавший огнем энтузиазма всех, кто с ним соприкасался. Он не щадил своих сил, буквально горел на работе, среди бесчисленных занятий и забот находил время для научного и творческого труда, журнальной и газетной полемики, широкой просветительской деятельности. Он был выдающийся лектор. В тот день он страстно говорил о волшебной силе искусства, о Пушкине и его былинной поэме, о Глинке и красоте его музыки. После его речи как-то легко слушалась музыка, заинтересованно воспринимался спектакль. Подготовленные умной, образно и доступно изложенной подсказкой, мы не без успеха ловили нить действия, то упуская, то вновь подхватывая ее, старались (и нам удавалось это) выделить главное в калейдоскопе быстролетных впечатлений.

Нас восхищал и увлекал мужественный русский богатырь Руслан — Павел Захарович Андреев. Мы любовались милой простотой и задушевностью Людмилы — Ады Ивановны Кобзаревой. Цепенели от удивления перед причудливым старцем Финном — Иваном Васильевичем Ершовым. И, конечно, в восторг привели нас фантастическая голова с таинственно звучавшим откуда-то изнутри ее хором и пышное шествие Черномора, перед которым, подобно диковинному шлейфу, благоговейно поддерживаемому арапчатами, простиралась огромной длины борода. Думаю, что в такие моменты зрительные впечатления во многом содействовали активному восприятию и усвоению музыки. Взрывы аплодисментов раздавались не только при спуске занавеса, но и по ходу действия, временами чуть-чуть приостанавливая его.

Общий подъем в среде деятелей искусства был необычайно велик. Несмотря на все трудности быта, музыкальные театры жили творчески яркой, интенсивной жизнью. Это сказывалось прежде всего в репертуаре. Он расширился, обогатился произведениями революционной направленности и демократической

окраски. Появились оберовская «Фенелла» и вагнеровский «Риенци», «Вражья сила» Серова и «Золотой петушок» Римского-Корсакова, ранее находившийся под запретом цензуры. Оперные спектакли ставили и опытные режиссеры, частично привлекавшиеся из драматического театра, — Мейерхольд, Бенуа. Лапицкий, Феона, Масловская, Петров и сами певцы-актеры — Шаляпин, Ершов, Курзнер.

Творческий подъем вызывался чувством высокой ответственности перед новым зрителем и слушателем — доверчивым, восторженным. Новые посетители театра во всем видели современность. Можно было наблюдать, как, например, в балетах «Баядерка» или «Жизель» зал горячо, страстно, гневно реагировал на проявления — по ходу действия — произвола, насилия, несправедливости, связанных с сословным или имущественным неравенством. Бурная реакция сопровождала перипетии борьбы аллегорических или фантастических персонажей, если они воплощали в себе, пусть в самой отвлеченной форме, противопоставления жизни и смерти, света и мрака, добра и зла. В эти образы зритель мысленно вкладывал волнующие его конкретные классовые смысловые ассоциации.

С первых дней деятельности советских музыкальных театров со всей очевидностью выявилось: новый зритель оценил и полюбил оперное и балетное искусство. Это отмечал Луначарский в статье, написанной в 1920 году. Он констатировал: «Мы продаем огромное количество билетов рабочим организациям и красноармейским частям... Ко мне часто являются представители рабочих с различными театральными требованиями... Рабочие бесконечно часто требуют оперы и балета».[1]

О творческом подъеме в актерской среде можно судить хотя бы по примеру Шаляпина. Никогда раньше, да и позже, он не пел так много и так охотно. В период с 1918 по 1921 год он выступал в театре по нескольку раз в неделю, исполняя одну за другой разнообразные роли — Бориса Годунова, Досифея, Грозного, Галицкого, Мельника, Сальери, Демона, Олоферна, Гремина, дона Базилио. Чувствовалось благотворное воздействие всенародного признания на творческий тонус великого артиста, осознание им кровной связи с освобожденным народом и ответственности служения ему своим искусством.

Можно назвать множество выдающихся оперных артистов, которые встретили Октябрьскую революцию в расцвете творческих сил и целиком отдали свои силы служению народа. Ершов, Андреев, Кобзарева, Касторский, Шаронов, Большаков, Коваленко, Калинина — этот список велик, и продлевать его здесь нет возможности.

То же присходило в балете, где блистали Ольга Спесивцева и Виктор Семенов, с огромным успехом выступали Елизавета

[1] А. Луначарский. Театр и революция. П., 1924, стр. 36 и 37.

Гердт, Елена Люком и Борис Шавров, дебютировали в качестве балетмейстеров Федор Лопухов и Леонид Леонтьев, выдвигалась одаренная молодежь — Мунгалова, Лидия Иванова, Тангиева, Данилова, Млодзинская, Гусев, Вайнонен, Лавровский — впоследствии крупные советские хореографы.

В Мариинском театре работали выдающиеся дирижеры Эмиль Купер, Альберт Коутс, Гжегож Фительберг, Николай Малько, Ригальд Дриго. Это были передовые музыканты с широким кругозором, обширным и разносторонним профессиональным опытом, яркими исполнительскими индивидуальностями. Каждый из них вносил в спектакли присущие ему творческие особенности: Купер — горячую импульсивность и героическое, волевое начало; Коутс — одухотворенность и артистизм; Малько — исключительную организованность музыкального исполнительского процесса; Фительберг — тонкую интеллектуальность; Дриго — поэтичность и лиризм. При этом совокупными усилиями они добились установления во всех звеньях громадного исполнительского аппарата — от ведущих солистов до исполнителей эпизодических партий, от оркестра и хора до кордебалета и миманса — строжайшей творческой дисциплины, полной согласованности в воспроизведении всех деталей партитуры. Безусловно, это был совсем новый после «направниковского» этап развития русского музыкально-исполнительского (в театральном аспекте) искусства, значительно более разносторонний и широкий по охвату и трактовке явлений.

Великолепный дирижерский ансамбль Государственного академического театра оперы и балета (Гатоб) сохранялся, однако, недолго. Имя Коутса уже со второй половины 1919 года исчезло с афиш театра. Последней премьерой Фительберга был «Золотой петушок», показанный в феврале 1919 года. Дриго, отметив бенефисом свой дирижерский и авторский юбилей, в мае 1920 года уехал на родину, в Италию. Ушли из театра Малько и Хессин. Во главе музыкальной части коллектива стал Эмиль Альбертович Купер, организаторские и административные данные которого были столь же превосходны, как и его дирижерское мастерство. Он упрочил фундамент, заложенный плеядой первых выдающихся дирижеров Гатоба, установил в коллективе творческую атмосферу и дух высокого профессионализма.

На Купере как на исполнителе лежала большая часть ответственного репертуара. Он вел «Пиковую даму» и «Аиду», «Валькирию» и «Зигфрида», «Петрушку» и «Жар-птицу». Всегда добивался от солистов, хора и оркестра исключительной творческой силы и психологической выразительности исполнения. Двумя-тремя годами позже упомянутого школьного утренника с «Русланом» мы, молодые студенты консерватории, ждали каждого выступления Купера как праздника, испытывая перед спектаклем, который он вел, смешанное чувство

волнения, нетерпения и радости. Внешне, особенно в профиль очень похожий на Вагнера, с большим открытым лбом, обрамленным вьющейся шевелюрой, с орлиным носом и острым взглядом, он становился за пульт как полководец, как диктатор. Еще до того, как раздавались первые звуки оркестра, все ощущали какой-то нервный трепет и как бы ток вдохновения, пробегавший по рядам артистов оркестра, излучаемый с дирижерского пульта. Но и в тех спектаклях, которыми он не дирижировал, чувствовался отпечаток «куперовской руки», ощущались четкость ансамбля, чистота строя, эмоциональный нерв исполнения. Художественный руководитель по-хозяйски наблюдал за всем ходом повседневной работы.

Так длилось до 1923 года, до самого отъезда Купера за границу. К тому времени за пультом Гатоба, кроме Д. И. Похитонова, олицетворявшего собой живую преемственность «эры Направника», нередко стояли С. А. Самосуд, проведший несколько ответственных премьер, и дирижерская смена, представленная В. А. Дранишниковым и А. В. Гауком, с именами которых связаны наиболее крупные работы театра в ближайшие годы.

Едва ли не еще больший размах, чем в музыкальном театре, приобрела в первые годы Советской власти творческая и исполнительская деятельность в форме концертной музыкальной пропаганды. Можно было ожидать, что, идя навстречу неискушенному слушателю в стремлении удовлетворить его жажду просвещения, крупнейшие музыканты и музыкально-исполнительские коллективы станут на путь прямолинейной популяризации, облегчения программ, упрощения репертуара. Но этого как раз не произошло. Одна из характерных черт концертных программ тех лет — наличие в них объемно-крупных, глубоких по содержанию произведений, далеко не легких для восприятия. Часто на концертах-митингах звучали Поэма экстаза Скрябина, Реквием Моцарта, Девятая симфония Бетховена. В таких монументальных произведениях слушатели искали и находили созвучность волнующим их революционным идеям современности. Особенно относилось это к Бетховену, которого Луначарский назвал «самым социальным из художников», о котором писал: «Бетховен — герой, Бетховен — вождь, и никогда он не был так нов, так необходим, никогда призывы Бетховена не могли раздаться с такой силой, как теперь!» [1]

Возникали концерты и совсем нового профиля: тематические, концерты-циклы, большей частью монографического характера, охватывавшие творческий путь отдельных композиторов-симфонистов. Такие циклы, посвященные Бетховену, Листу, Берлиозу, Малеру, Вагнеру, Скрябину, в Большом зале филармонии и в Зале капеллы давал Эмиль Купер. Каждый из таких

[1] А. Луначарский. В мире музыки. М., 1958, стр. 81.

концертов проходил как событие. Подчеркнутая серьезность программ побуждала слушать музыку с особым вниманием, повышенной активностью восприятия. Помогали и вступительные лекции, с которыми выступали эрудированные музыканты Н. М. Стрельников, Е. М. Браудо, В. Г. Каратыгин, Ф. М. Бронфин, Ю. Л. Карнович. Содействовали этому и подробные, талантливо и увлекательно написанные аннотации-пояснения Б. В. Асафьева.

Концерты давались повсеместно. Не только в общеизвестных городских концертных залах и (как уже говорилось) в парадных залах Зимнего дворца, но и в Доме Армии и Флота, в здании бывшего Морского корпуса (ныне Высшее военно-морское училище им. Фрунзе), Тенишевском и Петровском училищах, Передвижном театре, многочисленных клубах промышленных предприятий, в аудиториях учебных заведений. Это был грандиозный взлет музыкально-просветительной работы, нескончаемый поток концертов с участием лучших артистических сил, соревнующейся с ними учащейся молодежи и «дебютирующей» в публичных выступлениях музыкальной самодеятельности.

Еще примечательная черта концертной жизни тех лет — расцвет камерного исполнительства. Сольные — фортепианные и органные, ансамблевые — вокальные, скрипичные, виолончельные, квартетные вечера, украшенные именами Мирона Полякина, Ирины Миклашевской, Зои Лодий и Надежды Голубовской, Софьи Акимовой, Марии Бриан и других замечательных артистов — как много их было, как содержательны и разнообразны они были по программам!

Во всем этом ощущались поиски и становление черт нового исполнительского стиля, сочетающего в себе душевную наполненность, эмоциональность с обостренно интеллектуальным началом. Одними осознанно, другими интуитивно решалась проблема музыкального исполнительства, несущего в себе широкую доступность без какого-либо снижения серьезности и правдивость как первооснову реалистического исполнения. Черты качественно нового обозначились в исполнительском искусстве крупных мастеров — дирижеров, певцов, инструменталистов и у лучших представителей молодежи, обучавшейся в советском музыкальном вузе. В частности, чеканились они в монументальном пианистическом искусстве Марии Вениаминовны Юдиной, в импульсивности и страстности игры Владимира Владимировича Софроницкого, учеников профессора Николаева, выпускников Петроградской консерватории 1921 года.

В. Софроницкий дебютировал исполнением произведений Скрябина. Музыка его воспринималась в то время как провозвестие великих социальных сдвигов, свидетелями и участниками которых были представители нашего поколения. Так и исполнял их Софроницкий, передавая в своей игре силу страстного

порыва к прекрасному, романтику революционного горения и революционной мечты.

И еще одно, может быть, самое сильное и самое свежее из музыкальных впечатлений тех лет — повсеместное пение, жизнерадостные, уверенные, полные молодого задора голоса, звучащие и на открытом воздухе, и в клубах, заводских цехах, студенческих общежитиях. Весь город пел. Пела страна. Пел народ.

Разумеется, чаще всего в те годы звучал гимн международной солидарности пролетариата — «Интернационал» Пьера Дежейтера. Он распевался повсеместно. В официальной обстановке — на собраниях, демонстрациях и непосредственно в быту, товарищеской среде — на прогулках, субботниках, в массовых аудиториях и небольших кружках, распевался с изменением текста, как это чутко отметил Владимир Маяковский в «октябрьской поэме» «Хорошо»:

Впервые
вместо:
— и это будет . . . —
пели:
— и это есть
наш последний . . . —

В 1919 году, в период подготовки к поступлению в консерваторию, я получил от педагога, занимавшегося со мной, записку к заведующему музыкальной секцией культотдела Петроградского военного округа Виктору Исааковичу Турину с просьбой поручить мне хоровой кружок в армейской части.

Ранним зимним вечером я пришел в большой, почти пустой и холодный особняк на набережной Невы. Пройдя анфиладу нежилых, когда-то, по-видимому, богато обставленных комнат и не встретив никого, я остановился перед высокой дубовой дверью, из-за которой доносились оживленные голоса. Приоткрыв дверь, увидел причудливую картину. Возле огромного ярко пылающего камина в небрежной позе, вытянув ноги к огню, в кожаном кресле полулежал молодой военный. На нем был китель, щеголеватые галифе, красивые краги. Похоже было, что это офицер из выпускников военных лет, после революции перешедший на сторону Советской власти. Часть из них честно служила народу, составив в дальнейшем прочную прослойку военных «кадровиков».

Молодого командира непринужденно и дружелюбно окружали красноармейцы, молодые и пожилые, с обветренными красными лицами. Большинство небрито. По-видимому, только что завершился какой-то веселый рассказ или анекдот. Звучал смех. На лицах виднелись улыбки. Никто не обратил внимания на нерешительно вошедшего юношу в штатском. Не без труда мне удалось протиснуться к командиру сквозь группу красноармейцев. Я протянул записку. Не вставая и не здороваясь, он

пробежал ее глазами, мельком взглянул на меня и негромко сказал:

— Иванов, проведи товарища в клуб к роялю и созови людей. Будет урок пения.

Столь неожиданно проявленная оперативность повергла меня в растерянность. Никаких предварительных переговоров, никакого задания! С чего же начинать? Как приступить к делу?

Ивановым оказался высокий коренастый боец почти вдвое старше меня, с грубоватыми суровыми чертами лица, но приветливым взглядом, простым деревенским говором — настоящий крестьянин в солдатском обмундировании.

— Пойдем до клубу, — добродушно предложил он и, не дожидаясь ответа, двинулся к двери.

Пришли в большой белый зал, уставленный стульями. Над возвышением наскоро сколоченной эстрады висели кумачовые полотнища с надписью, нашитой в виде крупных белых букв: «Мы наш, мы новый мир построим!».

«Вот тебе и начало. И еще какое!» — подумал я, поднимаясь на эстраду; стал пробовать клавиши рояля, пока мой спутник пошел созывать «учащихся». Кабинетный «Блютнер» по механике и голосу был великолепен. Но несколько клавиш не откликалось, а некоторые фальшивили и дребезжали. Обе педали отсутствовали.

Тем временем собралось десятка три красноармейцев. Некоторые недоуменно посматривали в мою сторону: при своих шестнадцати годах я выглядел никак не старше четырнадцати. Другие были настроены юмористически и перекидывались шутками. Нужная для начала занятий атмосфера внимания и сосредоточенности не устанавливалась.

— Тихо, ребята,— выручая меня, возвысил голос Иванов,— начинаем урок музыки! Даешь культуру!

Под приглушенный смешок стоящих сзади, при ободряющих взглядах тех, что были поближе, я стал расспрашивать: кому какие песни знакомы, какие нравятся, попробовал голоса, чтобы разделить будущий хор на группы. И здесь не обошлось без шуток и хохота, сразу же, впрочем, обрываемого строго следящим за дисциплиной Ивановым.

Когда несколько освоились, я заговорил о музыке, ее свойстве сплачивать, объединять людей в едином настроении и чувстве, о роли революционной песни в борьбе народа; указав на слова висящего над помостом плаката, предложил спеть «Интернационал». Все согласились. И начали. Сначала нестройно. Кое-кто фальшивил, нарушая интонацию, и, смущаясь, замолкал. Кое-кто сбивался с ритма. Но несколько красивых и уверенных голосов держали мелодию в четком, маршевом ритме, в неспешном торжественном темпе и вели за собой исполнение, поддерживаемое моим безаккордовым (из-за отсутствия педали) фортепианным сопровождением.

— Ладно идет! — довольным голосом крикнул Иванов, видимо, и желающий и не решающийся примкнуть к поющим.

После «Интернационала» спели «Рабочую марсельезу» («Отречемся от старого мира»), потом «Дубинушку». Затем я прервал музицирование, несмотря на явно нараставшее увлечение новоявленных учеников и попытался преподать им самые элементарные сведения по теории. Не всем это пришлось по душе. Когда, ударяя по отдельным клавишам, я называл ноты и разъяснял простейшие формы метрической группировки, на некоторых лицах появилось выражение скуки и — верный признак рассредоточенности внимания — в задних рядах завязались короткие разговоры шепотком. Зато энтузиасты теснее обступили меня, наклонялись над клавиатурой. Я уступил им место, и, садясь к роялю, они извлекали отдельные, не организованные в музыкальные фразы, звуки.

— Ми, фа, соль. Ловко! — радуясь отклику клавиш от нажатия ее мозолистым, несгибающимся пальцем, смеясь, говорил рослый армеец.— А мы с этой фасоли хорошую кашу сварим!

И по тону сказанного, и по смеху, которым остальные откликнулись на шутку, было видно: интерес к музыке возник, появилось стремление распознать в ней что-то, стоящее за пределом простого развлечения. На следующих встречах музицировали и беседовали дружнее и дольше. Начали практиковать двухголосие. Однако скоро занятия прекратились: часть была передислоцирована.

Вспоминая о первом занятии кружка, я назвал «Рабочую марсельезу» и «Дубинушку». Но и другие песни революционного подполья широко бытовали в те годы в народе. Часто можно было услышать «Варшавянку», «Слезами залит мир безбрежный», «Красное знамя», «Смело, товарищи, в ногу», «Солнце всходит и заходит», «Вы жертвою пали». Наряду с этими песнями звучали и близкие им по духу старые солдатские и фабрично-заводские песни. Но теперь они жили новой жизнью: откликаясь на события современности, изменялся их текст, появлялись новые образы. Изменению подвергались и обороты мелодий, обострялся ритм. Песни приобретали более волевой характер, светлый мажорный оттенок, твердость, чеканность поступи. Это был активный творческий процесс, свидетельство пробуждения идейно-эстетического сознания масс. В те годы появились и первые советские массовые песни «Молодая гвардия», «Ай да ребята! Ай да комсомольцы!», «Мы кузнецы, и дух наш молод», «Наш паровоз» и др.

Именно здесь, в атмосфере деятельной предрасположенности к музыке зарождалась художественная самодеятельность. Помнится, в самом начале 20-х годов, будучи студентом композиторского факультета консерватории, я работал пианистом в хоровом кружке завода «Красный треугольник». Это была

первичная ячейка, из которой впоследствии вырос один из лучших самодеятельных оперных коллективов Ленинграда. Тогда кружок делал только первые шаги и руководил им не Иван Петрович Аркадьев, отличный музыкант, организатор и опытный дирижер, поставивший с «треугольниковцами» «Руслана и Людмилу», «Русалку», «Кармен», «Снегурочку», «Князя Игоря», а скромный молодой вокалист, студент консерватории Николай Васильевич Каретников.

Удивительно дружная атмосфера и энтузиазм царили в кружке. Разучивали и исполняли народные и старые революционные песни, романсы и вокальные ансамбли композиторов-классиков, проводили индивидуальные уроки с пением вокализов и время от времени выступали в клубе завода перед рабочими, восторженно принимавшими эти выступления.

Хочется назвать самых горячих приверженцев занятий и выступлений, тех, кто научил меня пониманию того, как в рабочей среде воспринимается музыка, чего ждут от нее, что ищут и слышат в ней простые люди, не искушенные в профессиональной специфике искусства. Это — Костя Лыник, слесарь, в 30-е годы исполнявший партию князя Игоря в спектакле, данном «треугольниковцами» в Большом зале Ленинградской консерватории»;[1] Миша Мацкевич; бас Лысов; пожилой рабочий Евстратов, не расстававшийся с цитрой; Минаев; большая женская группа — Лиля Прокофьева, Вера и Мария Ивановы, Васильева, которую почему-то звали Мухой, Шакорина и др. Многих фамилий уже не помню. Но лица, голоса, характеры, повадки большинства из них памятны и по занятиям и выступлениям, и по совместным групповым воскресным поездкам за город — в Павловск, Лахту, Стрельну, и по товарищеским, в складчину устраиваемым вечеринкам, на которых раскрывались присущие им человеческие и, думается, классовые черты товарищеской солидарности, простоты и прямоты обращения, бескорыстия, импульсивного и уважительного отношения к культуре.

[1] Рецензируя этот спектакль в 1934 г., я писал: «Спектакль целиком, за исключением только оркестра, обслужен силами самодеятельного кружка завода. Особенно впечатляющи хоры. Они разработаны до деталей. Они полнозвучны и ровны в группах (чуть-чуть слабее остальных группа теноров). Они отчетливо передают различные состояния массы: смятение по случаю солнечного затмения и славление отъезжающего в поход князя, пьяную гульбу во дворе Галицкого, жалобы девушек, пришедших к Ярославне искать защиты от притеснений, изнеженную созерцательность и какую-то подневольную пассивность половчанок. Хор «Красного треугольника», получивший минувшей весной на Всесоюзной олимпиаде II премию, является одним из лучших показательных самодеятельных хоров Ленинграда. Но что гораздо более существенно — в «Князе Игоре» ответственно справились со своими партиями и солисты... Какая грандиозная, ошеломляющая разница между этим высококультурным освоением классической оперы, выросшим на основе коллективного преодоления трудных основ искусства, и ограниченным любительским музыкальным досугом дореволюционного рабочего, не шедшего дальше баяна и частушки!» («Вечерняя Красная газета», 10 марта 1934 г.).

Через несколько лет хор «Красного треугольника» стал одним из постоянных и активных участников олимпиад — грандиозных праздников народного искусства, которыми руководил замечательный вожак ленинградской музыкальной самодеятельности Иосиф Васильевич Немцев. Проходили они под открытым небом на стадионе КИМ, расположенном в устье Невы на острове Декабристов, который раньше назывался остров Голодай.

Предшественниками олимпиад были народные празднества на улицах, площадях и набережных Петрограда. Профессиональные музыканты — солисты, ансамбли, хоровые и оркестровые коллективы были лишь частицей монументального массового действа с участием сотен тысяч людей. Основным лицедеем, импровизатором, творцом выступал народ. Он ликовал, радовался свободе, завоеванной, вырванной из рук классовых врагов, возвеличивал ее в песнях, частушках, плясках, играх. На всем этом лежал особый отпечаток, неповторимый колорит эпохи, о котором сейчас представление могут дать лишь отдельные произведения искусства крупных мастеров, созданные под непосредственным воздействием массовых народных празднеств.

На мой взгляд, своеобразное отражение этих празднеств в музыке — Третья симфония Шостаковича, названная им Первомайской. Она, правда, написана в 1929 году, но носит на себе отчетливый и сильный отпечаток массовых торжеств первых лет революции. В ее взволнованно романтическом тоне ощущается характерный для тех лет подъем народного ликования. Она состоит из укрупненных, я бы сказал, преувеличенно укрупненных эпизодов и кадров. Однако прием оправдан: он правдиво передает грандиозные масштабы изображаемого, точно так же, как и уместно преувеличенный состав звучащей массы. Недавно возрожденная после многих лет забвения, Третья симфония Шостаковича была горячо принята слушателями. И в этом сказались интерес, любовь и уважение к славной поре юности советской музыкальной культуры.

Глава III

Глубже и сильнее всего «чувство нового», осознание коренных изменений, происшедших в окружающей действительности, я испытал в годы учения в Петроградской консерватории. Тревожные дни вступительных испытаний — сентябрь 1919 года — совпали с решающими боями в пригородах революционного города, защищаемого частями молодой Красной Армии и вооруженными отрядами рабочих от банд Юденича. Ночью в канун экзамена темные окна нашей квартиры озарялись зарницами орудийных выстрелов. Днем канонада усилилась. Когда

группа ожидающих приемного испытания толпилась в комнате, смежной с директорским кабинетом консерватории, единственное окно этой комнаты дрожало и звенело, и очень глухо, откуда-то издали, доносились звуки разрывов.

О дореволюционной музыкальной жизни я почти никакого представления не имел. И потому, казалось бы, у меня не было достаточных данных, конкретных критериев для сопоставления нового со старым. Но в первые же дни занятий сопоставления возникли. И далее они умножались день ото дня. «Вот это — от старого»,— думал я при виде служителей в серых форменных тужурках времен императорского Русского музыкального общества, почтительно встречавших посетителей и с поклоном снимавших с них пальто. «И это тоже от старого»,— мысленно добавлял я, встречаясь с преувеличенно вежливыми и подчеркнуто строгими «инспектрисами» классов — Ольгой Борисовной и Татьяной Петровной, похожими на классных дам из института благородных девиц. «Тем более это — твердыня старины»,— говорил я себе, проходя мимо домовой церкви консерватории, расположенной в III этаже, существование которой отстаивалось реакционной частью профессуры. Идя в столовую, помещавшуюся в конце коридора того же этажа, миновать церковь, было невозможно.

«А вот совсем новое!» — думал я, читая декларацию, вывешенную на дверях кабинета секретаря дирекции Виктора Михайловича Беляева. Декларация, очень пространная и несколько выспренная по стилю, была отпечатана мелким шрифтом и подписана двумя, в то время ничего мне не говорившими именами — Игоря Глебова и Артура Лурье. Возле второго стояло обозначение должности: эмиссар Музо Наркомпроса. Помнится, что очень импонировало сочетание на первый взгляд, казалось бы, несовместимых вещей — музыки, в моих глазах самого возвышенного и самого абстрагированного из искусств, и представителя «командного состава» боевой революционной действительности. В декларации говорилось о назначении музыкального искусства служить народу, о задачах и перспективах, открывшихся перед ним Революцией, об ответственности каждого музыканта и его личном «долевом» участии в строительстве советской музыкальной культуры.

«А вот новое снова и снова!» — повторял я себе, сталкиваясь с зарождающимися формами студенческого самоуправления, первыми действиями органа этого самоуправления — профкома и видя, как в составе экзаменационных комиссий среди профессоров заседают и представители учащихся — вокалист Леонид Андреев, пианист Исай Рензин, дирижер Самуил Пружан и др. За всем этим чувствовалось, что и в музыке шла острая борьба старого и нового, которая всегда сопровождает развитие любой отрасли человеческой деятельности, особенно духовной, интеллектуальной. Однако уловить и осознать

конкретные проявления, сущность и формы этой борьбы, точно определить отличительные черты нового и старого, а тем более свое отношение к тому и другому было делом нелегким.

В эстетическом отношении отнюдь не все старое представлялось равнозначным плохому и подлежащим замене новым, точно так же, как вовсе не все новое оказывалось синонимом хорошего. Когда мы, молодежь, знакомились с сочинениями эмиссара Музо Наркомпроса композитора Артура Лурье — «Формами в воздухе» и «Роялем в детской», фортепианными пьесами, изданными чуть ли не на веленевой бумаге, то ясно видели: все здесь совсем ново — и упразднение тактовой черты, и четверные нотные станы, и отсутствие признаков тональности, и гармонические кляксы, сочетаемые с произвольным сплетением горизонтальных линий. Но эта новизна производила впечатление мертворожденной. Она не пробуждала мыслей и чувств. Нотные знаки не представляли собой хотя бы схематического начертания музыкальных образов. Это были оттиснутые на бумаге иероглифы, подобные «надписи надгробной на непонятном языке». Когда года через два стало известно, что Лурье, уехав в заграничную командировку, отрекся от родины, оказался в стане эмигрантов, мы не удивились: мимикрия и самозванство в искусстве вполне согласовались в наших глазах с моральным и политическим ренегатством.

А с другой стороны — Глазунов, сочинения которого звучали во всех классах, на ученических вечерах, особенно на экзаменах. Музыка его была чем-то издавна знакомым, привычно обиходным. Она, конечно, уступала в свежести и остроте Скрябину, Дебюсси, Рихарду Штраусу и хорошо нам известным ранним произведениям Прокофьева и Стравинского. Она казалась несколько архаичной и порой даже чуть прискучившей: слишком уж часто исполнялись учащимися одни и те же пьесы: пианистами — Вариации D-dur, Соната b-moll, Концерт f-moll; певцами и певицами — «Нереида», «Делия», «Что смолкнул веселия глас», романс Нины из лермонтовского «Маскарада». Но чувствовалось всегда в его музыке что-то живое, содержательное, правдиво передающее лично пережитое автором. Она волновала, а порой и увлекала, как своего рода «звуковые мемуары». И действительно ассоциировалась с личностью автора — благородной, гуманной, склонной к отклику на любое обращение за помощью или советом.

Внешний облик Глазунова вызывал в нас одновременно чувство, близкое к благоговению, и в то же время некоторое, смущающее нас самих, сочувствие. Прежде тучный и грузный, теперь «русский Брамс» катастрофически похудел. Одежда висела на нем как на вешалке, а лицо выглядело изможденным и усталым. Работал он действительно не покладая рук, отдавая консерватории все силы, все время. Мы видели в Глазунове не просто хорошее «старое», но лучшее из «старого», творче-

скую и эстетическую вершину целого направления, представленного среди профессуры Штейнбергом, Соколовым, Житомирским, Черновым, Калафати.

Отношение к этому направлению у большинства студентов-композиторов было критическим. Мы сознавали пользу точных знаний в области голосоведения, гармонии, контрапункта, принципов формопостроения, инструментовки, получаемых «из рук» лучших его представителей. Но не могли не испытывать внутренний протест, смешанный с долей иронии, по отношению к догматическим приемам преподавания и наивной ограниченностью «воспитательной тактики», к которой они прибегали. Это находило выражение в шуточных прозвищах, раздаваемых педагогам. Максимилиана Осеевича Штейнберга, например, переиначивая его отчество, прозвали Овесычем по ассоциации с чеховским учителем, придерживавшимся в педагогике аксиомным формул — «Лошади едят овес», «Волга впадает в Каспийское море». Фамилию Василия Петровича Калафати варьировали, последовательно переставляя 4 составляющих ее слога, наподобие того, как это делается с тонами, составляющими септаккорд при его обращении:

Ка — ла — фа — ти,
Ла — фа — ти — ка,
Фа — ти — ка — ла,
Ти — ка — ла — фа.

О такого рода шутках, разумеется, никто не мог и помыслить по отношению к Глазунову, пользовавшемуся всеобщим уважением и любовью. Да и не было повода к ним. Едва ли кто-нибудь из нас тогда подозревал, что именно Глазунов оказался инициатором таких новаторских решающих по последствиям преобразований, как, например, привлечение в состав педагогов Бориса Владимировича Асафьева, Владимира Владимировича Щербачева, Александра Вячеславовича Оссовского; организация Оперной студии консерватории, проект создания которой относился еще к 1920 году; основание инструкторско-педагогического отделения, структура и план деятельности которого были разработаны Анатолием Константиновичем Буцким, опять-таки приглашенным Глазуновым, или еще — установление практики «открытых дверей», предоставлявшей студентам право присутствовать на занятиях «чужих» педагогов. А между тем каждое из этих нововведений сулило далеко идущие результаты в обновлении консерватории, перестройке учебного дела, системы эстетического и технологического воспитания композиторов, теоретиков, историков, дирижеров и исполнителей разных специальностей. Думается, что через несколько лет после предпринятых им мер Глазунов почувствовал себя в положении «ученика чародея», не знающего, какими средствами водворить на прежнее место силы, некогда приведенные им в действие.

Мне представляется, что главной фигурой в решительном обновлении не только учебного процесса, но и всей атмосферы и творческого духа консерватории, в изменении направленности ее эстетических устремлений был Борис Владимирович Асафьев, хотя встретить его в самом здании вуза можно было сравнительно редко. Занятия проводил он не регулярно и часто принимал учащихся на дому (на Екатерининском канале в здании бывшего придворного оркестра, библиотекой которого заведовал).

Молодой Асафьев импонировал совсем иначе, чем Асафьев последних лет жизни — академик, народный артист СССР, прославленный ученый с мировым именем. Тогда его имя было окружено романтическим ореолом. В глазах студенчества это был ученый-художник, ученый-поэт. Все зачитывались его действительно внутренне поэтичными, глубокими по проницательности и силе постижения творческого процесса «Симфоническими этюдами»; талантливыми листовками-аннотациями к концертам и монографическими очерками об отдельных композиторах, выпускаемыми издательством «Светозар». Исполнители (в том числе видные дирижеры, замечательные певцы и инструменталисты) ценили в нем тонкого разгадчика их дарований и вдумчивого исследователя стиля и метода интерпретационного искусства. Не могла не влиять на умы и воображение окружающих кипучая и многообразная деятельность Асафьева—ученого-аналитика, боевого критика-публициста, убежденно и страстно разговаривающего о музыке с читательской массой со страниц газеты «Жизнь искусства» и, позднее, «Красной газеты»; блестящего организатора-просветителя, возглавившего музыкальный разряд Российского института истории искусств — научного учреждения нового типа, рожденного новым общественным строем; одного из руководящих деятелей Музо Наркомпроса, консультанта филармонии и академических театров.

Широта его интересов была поистине беспредельной. В те годы еще мало кто знал о его композиторской деятельности. Несколько партитур, написанных к драматическим спектаклям, инструментовка отдельных номеров для балетов из репертуара Мариинского театра пристального внимания к себе не привлекли. Однако и в этой сфере он работал много и продуктивно, что сказалось позднее, когда одна за другой стали появляться его многочисленные композиции в разных жанрах.

Удивительнее всего было то, что делать быстро и хорошо он успевал все. Объяснить это только предельно рационализированной системой рабочего графика и строжайшей дисциплиной труда было невозможно. Решающую роль играла интенсивность творчества в самом широком смысле этого слова, включая научную работу, которая для него, конечно, всегда и во всем была живым творчеством. Асафьев обладал редкой способностью быстроты и активности восприятия художественных явлений,

полноты их охвата, тонкого постижения их свойств и особенностей. Широта знаний, почти необъятный диапазон общекультурного кругозора сообщали убедительность его эстетическим обобщениям, иногда, правда, кажущуюся (когда он ошибался, а как увлекающийся человек он ошибался нередко), но тем не менее почти всегда действующую неотразимо. На что другому, даже очень одаренному и опытному искусствоведу, нужно было потратить недели и месяцы, давалось ему буквально за несколько дней.

— Я считаю, что он обладает природными данными гениального человека,— много позже говорил мне об Асафьеве Александр Вячеславович Оссовский.

Естественно, что такая личность в искусстве не могла не притягивать к себе молодежь, тянущуюся ко всему яркому и необычному, возвышающемуся над общим уровнем. Асафьев не был «завсегдатаем» классов и коридоров консерватории. В этом смысле он выделялся из общей среды педагогов, что тоже придавало притягательную таинственность его облику. Некрасивый, даже невзрачный, кажущийся несколько конфузливым, говорящий негромко, но всегда красноречиво комментирующий свои слова быстролетными и острыми взглядами на собеседника и порывами тихого, обдающего каким-то душевным теплом смеха, он после первых же фраз заставлял слушающего забыть о его внешности и ощущать перед собой только красоту и силу интеллекта. Особенно на лекциях.

Одну из них я вспоминаю очень живо. На нее, в порядке посещения дисциплины факультативного порядка, пришло несколько студентов-композиторов, в том числе я. Собрались в одной из просторных комнат библиотеки, возле вестибюля Малого зала. Сидели за длинным столом, покрытым темной скатертью. Асафьев — рядом со всеми. Перед ним не было никаких записей, хотя он вынул из портфеля и положил возле себя несколько книг, в которые, впрочем, не заглядывал.

Речь шла о древнерусской хоровой культуре и ее истоках. Поначалу тема показалась не только далекой, но даже чуждой художественным интересам современности, отвлеченно академической. Я уже приготовился изрядно поскучать и шепнул сидевшему рядом товарищу что-то по поводу «наукообразия», присущего некоторым аспектам музыковедческих исследований, получив в ответ одобрительный кивок головы в знак солидарности с моим мнением. И тон, спокойный, приглушенный, почти будничный, которым началась беседа, в самом деле располагал к такого рода заключениям. Однако по сосредоточенному вниманию «завсегдатаев» его лекций я понял, что, вопреки французской поговорке, не тон здесь «делает музыку», а «музыка», то есть содержание, смысл произносимого сами по себе настолько значительны, что не требуют ничего «репрезентативного», специально привлекающего внимания в тоне. Наоборот.

Простота и обыденность речи еще сильнее подчеркивала глубину мысли, зоркость наблюдений и силу выводов.

Первое, что заинтересовало,— широкие аналогии между звуковыми памятниками культовой музыки русского средневековья и старинной отечественной церковной живописью — фресковой и иконописной. Было сказано всего несколько слов об Андрее Рублеве и его предшественнике Феофане и на основе совсем беглых, но удивительно метких характеристических определений раскрыты как общность, так и различие манеры письма и природы ви́дения этих крупнейших русских мастеров XIV—XV столетий. Второе, что увлекло и заставило вдуматься в сложную природу истинно творческого процесса, — тезис о вненабожности, свободной от религиозного содержания сущности лучших образцов культового искусства далекого прошлого, передающего черты народного характера в их становлении и борьбе.

По мере течения речи Асафьев все более увлекался. Однако интонация голоса оставалась ровной, и если повышалась, то лишь в незначительной степени. Зато возбуждение проступало в учащенных «переводах» дыхания и в легком смешке или, лучше сказать, улыбках голоса, которыми комментировались удачно подобранные сравнения и эпитеты. Глаза блестели ярче, обводили светящимися, увеличившимися зрачками присутствующих, иногда задерживаясь на ком-нибудь из слушателей, как бы с целью уловить его реакцию на сказанное. В такие моменты казалось, что это идет не урок, а увлекательная дружеская беседа.

Наше внимание еще более обострилось, когда речь пошла о специфически музыкальных предметах — характере горизонтального многоголосия «строчного пения», предшественника «партесного»; о причудливой интонационной и ритмической резьбе и орнаментике образующих его линий — «пути», «верха», «низа», «захвата», «подхвата» и других; о звукоархитектонических и звукоскульптурных особенностях этого исчезнувшего стиля. Со ссылками на упоминаемые, но не цитируемые работы Смоленского, Преображенского, Металлова, Разумовского, Забелина в полуторачасовой лекции перед нами был отчетливо очерчен живой процесс становления и развития самобытнейшей области музыкальной культуры далекого прошлого, и очерчен настолько образно конкретно, что, казалось, мы слышим и «осязаем» эту музыку, хотя отлично понимали, что как художественное целое она невосстановима, хотя бы даже в воображении, поскольку не расшифрованными остаются такие важнейшие ее компоненты, как темп и динамика.

Думается, что Борис Владимирович делился тогда мыслями и заготовками к соответствующей главе книги «Русская музыка от начала XIX столетия», выпущенной значительно позже, в 1930 году, издательством «Academia» в которой есть

довольно обширные экскурсы в предысторию каждого из рассматриваемых жанров.

Расходились мы с лекции, чувствуя себя внутренне существенно обогащенными. Главным в осознании этого было не усвоение ранее неизвестных исторических и теоретических сведений, а нечто совсем другое. Мы получили наглядный урок тонкости эстетического восприятия музыки, ее понимания как составного элемента социальной и общекультурной жизни людей, урок тренировки мысли и вкуса.

Вот за это студенческая молодежь и любила Асафьева, любила по-настоящему, крепко и преданно, хотя и подмечала и осуждала некоторые слабые черточки его характера и житейской тактики.

— Зачем он хвалит бездарные сочинения Артура Лурье,— спрашивали мы себя по поводу его отзыва о кантате «В кумирне золотого сна», принадлежащей перу эмиссара Музо Наркомпроса, отзыва, опубликованного в газете «Жизнь искусства»,— ведь это не может быть искренним!

— Зачем он ожесточенно и безосновательно разносит превосходные романсы Метнера на стихи Пушкина? Из каких соображений? Конечно же, не музыкальных, потому что музыка-то хороша и не чувствовать, не понимать этого он не может! — говорили мы по поводу статьи «Стихотворения в современной русской музыке», помещенной в сборнике «Орфей».[1] Иной раз посмеивались над нарочитой велеречивостью изложения некоторых его статей с длиннейшими фразами, состоящими из бесконечных вводных предложений, нанизанных друг на друга, с огромным количеством произвольных словообразований, обилием совершенно излишне «закавыченных» слов.

Но все это в наших глазах было не более, чем маленькими слабостями крупного, может быть, даже великого деятеля, и мы легко и охотно их прощали за неоценимые богатства, которыми он нас одарял, а заодно и за то внимание, с каким он относился к творческому развитию молодежи, всегда готовый в ответственный момент помочь этому развитию. При этом он умел выбирать именно те средства поощрения — прямой, дельно обоснованной похвалы, выдвижения заманчивого трудного задания или хлесткого критического подстегивания,— которые в данный момент оказывались наиболее действенными.

В любви молодежи к Асафьеву сказывались не только преклонение перед его авторитетом, почти безграничной эрудицией и не только эгоистический утилитаризм (быть может, у большинства и бессознательный) естественной устремленности к щедрому источнику познавания. Нет. В этом было еще и ответное чувство, взаимность, рождаемая его любовью к молодежи. Он, конечно, искал и формировал единомышленников.

[1] «Орфей», кн. I. П., 1922, стр. 80—101.

И не ради своекорыстных целей создания своей школы, а из чисто творческого интереса к работе с личностью, интеллектом, с разными, находящимися в поре становления человеческими характерами и натурами.

Взять хотя бы принадлежащую ему идею организации камерных «концертов-выставок», спорадически, но все-таки довольно часто проводившихся в Малом зале Петроградской консерватории в 1920 и 1921 годах с целью показа новых произведений. Здесь впервые прозвучали пьесы Щербачева, Карновича, Петрова-Бояринова, Сенилова, Каратыгина и совсем молодых — Германа Бика, Веры Виноградовой, Андрея Григорьева — слепого юноши, к которому Асафьев относился с особенной симпатией и поощрением. Таких начинаний у Асафьева всегда было много, сначала по линии Музо Наркомпроса, потом — в Институте истории искусств, наконец, в консерватории.

Другой крупной реформаторской фигурой в консерватории был Владимир Владимирович Щербачев, появившийся в ней в качестве педагога с 1923 года, но и до того уже известный студентам не только как талантливый композитор, но именно с педагогической стороны — как советчик и учитель. Многие из нас познакомились с ним в «Кружке композиторов», вольном объединении музыкантов различных возрастов и направлений, собиравшихся 2 раза в месяц по понедельникам на квартире у Анны Ивановны Фогт.[1] Там часто слышали мы суждения Щербачева о музыке, всегда острые, конкретные, дельно аргументированные. После проигрывания новых сочинений тут же, за роялем, или несколько позже, за чаем, завязывались беседы о них. Особенно уверенно и авторитетно звучал по-молодому звонкий голос Владимира Владимировича. Нам нравились меткость его замечаний, тонкость наблюдений и подсказок, оше-

[1] У Фогт, кроме Щербачева, бывали Н. М. Стрельников, Ю. Л. Карнович, Ю. Н. Тюлин, Д. Д. Шостакович, Б. А. Арапов, А. Ф. Пащенко, В. А. Драиишииков, Г. Л. Клемеиц, Ю. А. Зандер, С. В. Алперс, москвичи В. Я. Шебалии, М. Л. Старокадомский, В. Г. Фере, М. В. Квадри, ростовчане Г. Н. Попов, А. Д. Каменский, саратовцы В. В. Пушков, Ю. В. Кочуров, И. М. Белоземцев. Изредка на собраниях кружка появлялся Асафьев, едва ли не его инициатор, давний знакомый семьи Фогт, в предреволюционные годы летом живший у иих на даче в деревне Заманиловке под Парголовом, пригородом Петрограда.

Квартира Фогт помещалась в доме иа углу Разъезжей и Ямской улиц в III этаже. Собрания проходили в большом зале, разделенном пополам полуаркой с мраморными колоннами. В центре зала стояли два рояля. На Ямскую выходил балкончик-фоиарь с зеркальными окнами, на котором мы с Шостаковичем нередко уединялись после прослушивания, чтобы поделиться друг с другом свежими впечатлениями. Здесь задолго до концертных исполиений, а иногда еще в иезавершенном виде звучали в авторской передаче Вторая симфония, Нонет, блоковские романсы, сюита «Нечаяиная радость», «Выдумки» Щербачева, прелюдии, Сюита для двух роялей, трио, басни Крылова, Первая симфоиия Шостаковича и другие произведения.

ломляла смелость, с которой он ниспровергал аксиомы, преподносимые нам в консерваторских классах в качестве «вечных истин». За всем этим не ощущалось какого-либо нигилизма, а лишь со всей очевидностью проступало отсутствие предвзятости и широта кругозора.

Консерваторская молодежь охотно откликалась на любезные приглашения Щербачева. Жил он на улице Марата в доме 50, занимая большую квартиру в третьем этаже, ранее принадлежавшую лесопромышленнику и музыкальному деятелю, меценату Митрофану Петровичу Беляеву. В сущности, здесь-то и начались занятия «композиторской мастерской», какой стали через короткое время сначала класс Щербачева, а затем под его влиянием и значительная часть композиторского факультета консерватории. При встречах, когда мы показывали ему свои сочинения, Щербачев говорил о музыкальной форме, трактуя ее свободно — в связи и зависимости от конкретного творческого замысла, а не в качестве «априорно» заданной схемы; о композиторской технике, понимаемой не как сумма заученных правил, а как результат индивидуальных исканий; о стиле, вырабатываемом в любом компоненте музыкального произведения — в голосоведении, мелодии, гармонии, ритмике, структуре, инструментовке. И каждый свой тезис подкреплял разнообразными примерами из музыкальной литературы — классической, романтической и современной, тут же давая рекомендации — что проиграть, что проанализировать, на чем поучиться. К тому времени, когда Владимир Владимирович появился в консерватории в качестве педагога, у него было немало негласных учеников и единомышленников, к числу которых примыкали уже сложившиеся признанные музыканты, такие, как Ю. Н. Тюлин, В. М. Дешевов, Ю. Л. Карнович, И. С. Миклашевский.

Щербачев обладал большим человеческим обаянием. Располагали к нему и прямота, и смелость суждений, и свойственный ему юмор, очень веселый, но далеко не беззлобный, и в то же время благожелательность, приветливость в обращении с окружающими. И, разумеется, ум, образованность, широта интеллектуального кругозора. Он был элегантен и артистичен. Это чувствовалось во всем — в манере одеваться, в осанке и жестах, деталях быта — в том, как он держал трубку зажатой в сомкнутой ладони правой руки, как протягивал зажигалку, наклоняясь к собеседнику, как приходил в минутное комичное замешательство при встрече на улице, когда одной рукой снимал шляпу, в другой тщетно старался объединить портфель и вынутую изо рта трубку, и явно ему не хватало третьей, чтобы протянуть ее для приветствия. Он был артистичен и в оживленном разговоре, и в сосредоточенном молчании при слушании музыки или заинтересовавшей его речи, в игре на рояле, во время которой почти всегда подпевал высоким, тонко

вибрирующим фальцетом. Помню его весной 1923 года, в первый год преподавания в консерватории: в английском синем пиджаке безукоризненного покроя, белых брюках и белых туфлях, в соломенном канотье; в смокинге и крахмальной рубашке на авторских выступлениях, где он артистично играл партию фортепиано в своем Нонете или аккомпанировал блоковские романсы Ксении Николаевне Дорлиак; или еще — в широкой черной вельветовой блузе художника с темным шарфом, красиво перекинутым через плечо.

Студенты любили и ценили в нем это сочетание учителя и артиста, человека тонкого ума и благородного вкуса, чуждого эстетства, во всем придерживавшегося культа элегантности и строгой красоты. Ему верили. За ним шли, хотя тогда еще мало кому из студентов были видны и понятны размах и перспективы продуманно намечаемых и последовательно проводимых им реформ. А реформы он осуществлял громадные, можно сказать, решающие для последующей деятельности консерватории (и не только Петроградской) на многие десятилетия. Они коснулись прежде всего построения курса. Была очень быстро сломана канонизированная система разграничения процесса обучения от практики сочинения музыки — отдельное прохождение сначала курса гармонии (с гармонизацией и фигурированием хоралов, ловлей запрещенных параллельных квинт и октав), затем контрапункта («нота против ноты», «две ноты против ноты» и т. п.), затем фуги и, наконец, двух последних классов «практического сочинения», сначала обязательно в форме вариаций, потом непременно в сонатной форме.

У Щербачева пробу творческих сил учащиеся начинали с I курса, с решения относительно несложных задач, постепенно расширяемых и связываемых по настоятельной рекомендации педагога с «производственной практикой», то есть с сочинением музыки для живых газет, эстрадных обозрений, театральных постановок и т. п. Это сразу прививало навыки, подсказываемые требованиями жизни, приучало к специфике различных жанров, укрепляло и дифференцировало технику. Разумеется, наряду с такого рода прикладными работами широко практиковались составляющие, так сказать, основу курса задания академического порядка — на освоение определенных форм, стилей, технологических проблем. Этот стержневой курс собственно композиции подкреплялся продуманно запланированными смежными дисциплинами — курсами мелодики, полифонии, инструментовки, инструментоведения, которые вели другие педагоги — единомышленники Щербачева. Это была подлинная весна, бурная, полная напора пробудившихся сил и интенсивного цветения молодых дарований, раскрывшихся в благотворной поощрительной атмосфере.

Реформа коснулась и метода преподавания. Щербачев начинал с воспитания мелодического мышления, считая его пер-

воосновой музыкального творчества. Первым его заданием было написание арии — вокальной (нередко бессловесной, в форме вокализа) или инструментальной, в создании которой он прежде всего стремился добиться от ученика достижения пластичности мелодической линии и органичности ее ритмоинтонационного развития. Мелодия должна была свободно произрастать из первичного зерна, давая побеги вокруг основного стебля. Самая решительная борьба велась со схематичными построениями — пассивной симметрией повторов, механическими секвенциями, подставленными друг к другу кубиками двутактов и четырехтактов.

— Посмотрите на экспозицию первой темы I части Восьмой симфонии Глазунова,— говорил Щербачев.— Какая красивая чеканная тема! Сколько в ней потенции к симфоническому развитию, широкого дыхания. И как при этом она проигрывает от пассивно симметричного строения: период из четного числа тактов, затем он же на кварту выше, потом еще и еще то же. И образ тускнеет, восприятие притупляется, становится вялым.

С такими же требованиями свободного и активного творческого отношения подходил Щербачев и к заданиям по фактуре.

— Никакой готовой рецептуры! Все должно вытекать из замысла целого, определяться спецификой мелодического образа, причем для рельефного воплощения замысла возможны самые широкие, иногда неожиданные ассоциации и параллели. Ищите их у Брамса и Регера! Смотрите у Малера и Стравинского, у Моцарта и Скарлатти! Гибридизация элементов далеко отстоящих стилей может дать самые неожиданные результаты, если она подсказана чутким интеллектом и тонким слухом, если возникает из глубокого постижения закономерностей музыкального мышления.

В ориентировании на те или иные образцы музыкальной литературы (разумеется, не для копирования, а лишь для переосмысления в творчески ассоциативном плане) Щербачев был необычайно гибок и широк. Шире, чем любой из педагогов-композиторов. Начитанность его в области музыкальной литературы была исключительной, так же как и необычайно емкой его музыкальная восприимчивость. Он не терпел плохой музыки, к которой относил и дилетантские и ремесленные, добротно сделанные сочинения. Хорошую музыку он распознавал, признавал и любил во всех стилях — от Глюка до Вагнера, от Брамса до Скрябина, от Глазунова до Прокофьева. Истинная любовь к «настоящей музыке», отношение к ней без примеси групповой, направленческой тенденциозности внушало к нему уважение и глубокое доверие.

Одним из ценнейших свойств Щербачева-педагога было умение при рассмотрении даже чисто технических музыкальных проблем подниматься над узкой спецификой своего искусства и руководствоваться широкими критериями общеэстетического

порядка. Аналогии между музыкой и литературой (особенно при анализе стилей и определении их психологической «подпочвы»), киноискусством, архитектурой, ваянием и, чаще всего, живописью на его уроках были явлением частым, если не постоянным. Он говорил о звуковой перспективе, искусстве сопоставлять ближние и дальние звуковые планы; о колорите в сфере гармонии, ритма, динамики и, разумеется, тембра; о принципах кадровой структуры, приемах наплыва и методе монтажа; о возможностях фабульности звукообразного повествования, о переключениях и перекличке различных линий и нитей повествования.

Говоря о педагогическом методе Щербачева, надо подчеркнуть сугубо индивидуальный подход к студенту, «отдельный ключ», с которым он подходил к раскрытию творческой индивидуальности ученика, предлагая разные задания, применяя различные методы воздействия, будь то рычаг честолюбия, особая художественная заманчивость выдвигаемой задачи или акцент на преодоление технических трудностей.

У него были свои любимцы. Он пестовал их с особенной тщательностью, сохранял дружеские отношения и вне класса и через много лет по окончании учебного курса. Такими были Гавриил Попов и Юрий Кочуров, в меньшей степени — Алексей Животов, все трое — музыканты совсем разных, почти ни в чем не сходных индивидуальностей, эстетических пристрастий и устремлений. Не лучшее ли это свидетельство творческой амплитуды и плодотворности педагогического метода Щербачева? И ученики его понимали это. Они платили учителю бескорыстной и преданной любовью. В дни, когда готовилось исполнение грандиозной Второй (блоковской) симфонии Щербачева (пока еще не оцененной по достоинству, представляющей собой своеобразный по силе художественных образов «эстетический документ» эпохи), Попов, Арапов, Волошинов, Животов, Кочуров ночами сидели в квартире учителя, помогая корректировать оркестровые и хоровые голоса этой исключительно сложной по фактуре исполинской пьесы.

Рядом с Асафьевым и Щербачевым по множеству ассоциаций вспоминаются Александр Вячеславович Оссовский и Леонид Владимирович Николаев. По вкусам и эстетическим склонностям оба принадлежали скорее к сторонникам «охранительных» традиций; первый — один из верных учеников Римского-Корсакова и лично близких к нему людей, второй — ученик и последователь Танеева, сочинявший в манере Аренского и Калинникова. Но на деле они активно поддерживали реформы Асафьева и Щербачева, постигая их объективную ценность и своевременность. Особенно активно делал это Оссовский, с 1922 года занимавший пост проректора консерватории.

Худощавый, с гладко зачесанными назад волосами над большим открытым лбом, с густыми усами и бородкой, в очках

с тонкой золотой оправой, внешним обликом он напоминал либеральных интеллигентов конца прошлого века. Отчасти был он похож и на своего любимого учителя, которому, вероятно (может быть, и бессознательно), подражал в осанке и манере держаться.

Если Асафьев завораживал слушателей своих лекций и читателей книг силой и оригинальностью собственного отношения к рассматриваемому или описываемому материалу, учил глубине и тонкости восприятия явлений искусства, то Оссовский подкупал полнотой преподносимого им материала. Казалось, он знал все. И не только по внешним «паспортным данным», почерпнутым из справочников и энциклопедий, а по подлинникам и первоисточникам. Имена, даты, факты, ссылки на издания, места хранения, цитаты из статей и писем — все это было при нем, будто он носил в своей памяти, как в потайном кармане, какую-то невидимую, тщательно систематизированную громадную картотеку. Это в равной мере относилось к различным областям истории музыкального искусства, будь то музыкальный быт петровской Руси, зарождение вокального многоголосия в испанской музыке XVI столетия или симфоническое творчество Рихарда Штрауса.

Говорил Оссовский несколько монотонно, немного в нос, нередко прибегая к архаическим выражениям и словечкам, вроде «издревле», «дотоле», «втуне», «чужеземный», как бы даже щеголяя ими в качестве признаков индивидуального стиля. В убеждающей расстановке моментов усиления тона, ускорения или замедления темпа речи чувствовался точный ораторский расчет, основанный на огромном практическом опыте устных выступлений. Когда же случалось ему коснуться воспоминаний о личном общении с крупнейшими музыкантами-современниками — Римским-Корсаковым, Лядовым, Глазуновым, Скрябиным, Рахманиновым, Шаляпиным, Стасовым, Зилоти, — тут он искренне увлекался, и в тоне и в характере речи происходил резкий перелом. Голос делался взволнованнее и громче. Лицо озарялось улыбкой. Если он начинал речь сидя, то приподнимался, опираясь руками об стол, а бывало, и вскакивал; если стоял, начинал двигаться по комнате. И в каком-нибудь штрихе, иногда мимолетном и мелком, но очень тонком, отчетливо оживали человеческие и художнические черты людей, каждому близких, каждого волнующих, деятелей недавнего этапа развития родного искусства, этапа уже ставшего достоянием истории. Мы очень любили такие, иногда совсем неожиданные, импровизационные отклонения Оссовского от темы читаемой лекции.

То же самое бывало у Леонида Владимировича Николаева, только у него происходило это в более узком кругу друзей-учеников, большей частью в обстановке непринужденной беседы в классе, в коридоре консерватории или на дому — за роялем в кабинете-гостиной, в столовой за чашкой чая. С большим

воодушевлением говорил он о встречах со Скрябиным, Метнером, Танеевым, Сафоновым, Рахманиновым, Лядовым, Блуменфельдом, Черепниным, рисуя лаконичные психологические портреты, в которых оттенял то какую-нибудь интересную и поучительную творческую черту, то штрих, характеризующий личность, иногда трогательный, заставляющий задуматься, а иногда комический. Чувство юмора и даже сарказм, правда, добродушного оттенка, были в высшей степени свойственны Леониду Владимировичу. И неизменно, когда им затрагивались «мемуарные» темы, он оживлялся и его мягкий негромкий тенор эмоционально зажигался.

Было очевидно: здесь дело не только в воспоминаниях о личных отношениях, которыми каждый из них (и Оссовский, и Николаев) дорожит, но и в том, что их эстетические симпатии относятся к эпохе, уже стремительно отнесенной быстролетным потоком времени назад и с каждым днем, месяцем и годом продолжающей отдаляться. И вот — такова диалектика жизни — неодолимые требования действительности побудили самого Глазунова стать на путь действенных реформ в руководимой им консерватории, а Оссовского — его «правую руку» — стать непосредственным и притом энергичным проводником этих реформ. То же делал на своем участке педагогической деятельности Леонид Владимирович Николаев, единомышленник и друг Глазунова. Осознание целесообразности и даже необходимости предпринимаемых действий брало у них верх над личными вкусами и привычными склонностями. Эти действия диктовались чувством гражданского долга, поднимавшимся над эстетическими воззрениями и с постепенностью, в сложных опосредованиях влиявшим на их видоизменение.

Можно сказать, не боясь преувеличений, что в бурной консерваторской весне начала 20-х годов решающая роль во всех преобразованиях принадлежала Оссовскому. Он был автором разработки новых учебных планов и программ, организатором новых факультетов и отделений, одним из основных создателей Оперной студии. В официальном документе он писал: «Основная ответственнейшая реформа консерватории 1922 года — превращение ее в советский вуз — была возложена Главпрофобром *персонально* (подчеркнуто Оссовским.— *В. Б.-Б.*) на меня, и я ее провел. Структура и весь новый учебный план были разработаны тогда мною единолично. Все последующие частичные реформы и двукратная проверка педагогического состава (1924 и 1926 гг.) были проведены также мною».[1]

Несмотря на высокое, второе после Глазунова в «иерархии должностей» место, занимаемое им в консерватории, был он очень прост, доступен и внимателен. Любой студент всегда мог войти в его кабинет, поговорить о своих заботах или

[1] Е. Бронфин. Александр Вячеславович Оссовский. «Сов. композитор», Л., 1960, стр. 36.

затруднениях, получить научную консультацию. Это тоже относилось к «новшествам», так как, несмотря на всем известные доступность и благожелательность Глазунова, большинство профессуры (особенно на исполнительских отделениях) в общении с учащимися придерживалось официального, а нередко и суховатого, я бы сказал, светского тона. Оссовский, как и Николаев, держался со студентами демократически.

Николаев проявлял чуткое внимание ко мне, с интересом относился к моим композиторским опытам. Видя, насколько неблагоприятно складываются мои отношения с педагогом по специальности — Максимилианом Осеевичем Штейнбергом, не раз зазывал меня к себе, просматривал мои фортепианные опусы, корректировал их композиционный план и фактуру (в чем далеко не всегда убеждал); однажды перед экзаменом по второму курсу формы даже набросал вариант новой побочной партии для моей сонаты, так как написанная мной его не совсем удовлетворяла. Опять-таки, стремясь помочь моему творческому и техническому развитию, не налаживавшемуся в рамках курса из-за расхождений с педагогом, он предложил давать мне уроки по контрапункту, на что я согласился не сразу, боясь обременить его. Но он уговорил меня и назначил первое занятие на очень ранний утренний час, кажется, в 9.30.

Он открыл дверь сам. И... поразил меня своим видом. Вместо обычного элегантного костюма (всегда вызывавшего у меня восхищение, смешанное с чувством зависти), в котором он появлялся в консерватории, на нем была скромная серая тужурка с отложным воротником, чуть ли даже не со следами штопки, и простые серые брюки.

Была зима. В кабинете топилась печка, и время от времени Леонид Владимирович подходил к ней, чтобы помешать кочергой горящие дрова. Все выглядело по-рабочему буднично. И так же буднично начались наши занятия. Положив на письменный стол лист нотной бумаги, он начертал cantus firmus и стал скрупулезно объяснять правила пользования интервальными соотношениями между голосами. Как ни старался я уловить в задаче хотя бы признаки эстетического элемента, сделать это мне не удавалось. Я стал скучать и рассеиваться, заглядываясь то на голубей, вертящихся на подоконнике, то на дым, поднимающийся над крышами.

Педагог был терпелив и настойчив. Он несколько раз возвращал мое внимание к нотной бумаге, заставляя вычерчивать контрапунктирующий голос, и сразу отмечал каждую ошибку. Мое нерасположение к предмету вызывало у него не недовольство, а иронию. И это обезоружило меня. Я стал вникать в механику голосоведения и к концу урока почувствовал к ней даже что-то вроде аппетита.

Николаев был не только выдающимся фортепианным педагогом, лучшим в Петроградской консерватории, в класс которого

стремились наиболее подвинутые ученики других педагогов. Он был музыкантом-исполнителем с композиторским мышлением и обширным культурным кругозором. Он воспитывал не только пианистов-виртуозов, но, в первую очередь, мыслящих музыкантов. Он не создавал школы в специфическом смысле какого-то одного узкопрофессионального направления, а формировал и воспитывал широкое эстетическое течение в сфере пианизма. Это подтверждают столь разные и даже противоположные по творческим индивидуальностям его ученики — артисты-мыслители, артисты-поэты, как Софроницкий, Юдина, Шостакович, Герман Бик, Каменский, Разумовская, Перельман.

В связи с этим не могу не вспомнить яркое, надолго врезавшееся в память впечатление от одной из лекций по методике фортепианной игры, прочитанной Николаевым в консерватории в порядке мероприятия «открытых дверей» весной 1921 или 1922 года. Дело происходило, если не ошибаюсь, в классе № 5, почти напротив входа из коридора II этажа учебного корпуса на площадку лестницы Малого зала. Народа набралось много. Вновь прибывающим приходилось приносить стулья из соседних классов. Николаев говорил о культуре тренировочных занятий, о том, что в течение занятий ни на минуту нельзя терять слухового восприятия звучности, а наоборот — проверять ее «содержательность», что нет «безразличных» звуков, так как и простая, скажем, чисто связующая функция каждого звука должна иметь осмысленно подобранную окраску, характер в зависимости от исполнительского замысла целого. Он говорил об эстетическом понимании техники, секретах подвижности и текучести, обусловленных такими факторами, как наклон играющей руки в сторону движения, свобода и непринужденность в быстроте смены наклонов при изменении, хотя бы и мимолетном, направления движения, о средствах усвоения технического приема, аналогичных замедленной съемке в кино, например задержки предшествующей ноты пассажа при взятии последующей — для выработки абсолютного legato. Он говорил об относительной условности понятия «свободной руки», известная (и тоже именно относительная) мускульная напряженность которой неизбежна при бросках в двойных нотах — терциях, секстах, октавах; о неисчерпаемости акустических ресурсов педализации, дающей безграничные возможности пользования обертонами и даже унтертонами.

Лекция была концентрированной по подбору и распределению материала, стройной и логичной по форме, полна бегло оброненных «блесток» счастливых определений, удачных и точных сравнений. Пафос ее заключался в решительном отрицании самодовлеющей техники, понимаемой в качестве «вещи в себе» и в столь же решительном утверждении примата эстетического начала в любом, самом механическом и подсобном по своему значению звене или элементе технического тренажа.

Особенное впечатление произвела на меня несколько раз повторенная (хотя каждый раз бегло, как бы в «междустрочии») мысль о значении для музыкальной интерпретации полной свободы психологического состояния играющего и, в связи с этим, о необходимости выработки тонко отточенной «техники нервов», обеспечивающей такую свободу. Кажется, это было как раз именно то, чем сам Николаев-исполнитель в полной мере не владел, играя всегда скованнее, суше, чем мог бы и должен был бы играть по сравнению и в соответствии с тем, как он понимал и как чувствовал музыку.[1]

Нельзя не пожалеть о том, что эти лекции не стенографировались. Опубликование их полного текста привело бы к появлению курса методики фортепианной игры, почти исчерпывающего по охвату всех аспектов и элементов пианистического искусства.

О многих педагогах Петроградской консерватории хотелось бы вспомнить, мысленно обращаясь к далеким и светлым годам весенней поры становления советской музыкальной культуры. О первых руководителях дирижерского класса — вдохновенном и повелительном Эмиле Альбертовиче Купере, умевшем создавать вокруг себя атмосферу подлинного артистического горения; об энергичном, неистощимо веселом и бодром Николае Андреевиче Малько, который, щеголяя испанским произношением, во время студенческой постановки «Кармен», вместо «Хозе» говорил «Хосе», вместо «Эскамильо» — «Эскамийо». О фанатике оперной режиссуры и мудром учителе певцов-актеров Иване Васильевиче Ершове; остром, смелом экспериментаторе Эммануиле Иосифовиче Каплане. О воспитателях мастерства скрипичной игры — маститом Сергее Павловиче Коргуеве и темпераментном Иоаннесе Романовиче Налбандяне. О выдающихся педагогах фортепианного факультета — Марии Николаевне Бариновой, Наталии Николаевне Позняковской, Ольге Калантаровне Калантаровой, Надежде Иосифовне Голубовской. О многих педагогах-вокалистах. Сделать это, однако, означало бы отклониться от общей нити повествования, придать ему односторонний характер.

Студенческая среда тех лет отличалась весьма разнородным составом, и в этом, надо думать, заключалась ее новизна. Совсем исчезли некоторые категории учащихся, о наличии и даже изобилии которых в дореволюционные годы рассказывали профессора. Не стало «вечных» студентов, кочующих с факультета на факультет, то ли в целях сохранения пресловутого «права на жительство», то ли в чаянии пролонгации призыва на военную

[1] Я слышал в его исполнении и собственные его произведения, и сонаты Скрябина (включая Десятую), пьесы Метнера и Глазунова; слышал его как солиста, а также в ансамблях с вокалистами и струнниками, и, наконец, аккомпанирующим на втором рояле своим ученикам фортепианные концерты.

службу. Поредели, а вскоре и совсем пропали барышни пианистки, скрипачки и вокалистки, занимавшиеся музыкой только из соображений соблюдения «хорошего тона» и бросавшие ее после замужества. Появились и заявляли себя все активнее ранее вовсе невиданные в этом здании фигуры: люди в бушлатах и красноармейских шинелях, рабочие парни и девушки в простеньких косынках. Начиналась пролетаризация студенческих кадров, в энергичном проведении которой большую роль сыграли первые коммунисты консерватории — певцы Захар Заблудовский и Дмитрий Лебедев, музыковед Борис Загурский, пианисты Виктор Городинский, Борис Кессельман и Михаил Черногоров, теоретик Владимир Иохельсон. Как и в любом другом учреждении, здесь эта пора бурного брожения иногда выбрасывала на поверхность фигуры случайные, столь же быстро исчезавшие, как и появлявшиеся. Но таких было немного, и они, естественно, скоро забывались.

Самое существенное, что происходило в те годы в среде консерваторского студенчества (как, впрочем, и в других высших учебных заведениях), — это формирование будущих кадров передовой советской интеллигенции. Процесс этот был сложным, протекал с постепенностью и не единообразно. Активную, а во многих случаях решающую роль сыграла в нем та группа передовых педагогов, о которой уже шла речь. Сами со всей убежденностью ставшие на путь коренной мировоззренческой перестройки, окунувшиеся в кипучую практику советского музыкального строительства, они увлекали за собой и студенчество.

Отлично помню старшекурсников — недавно демобилизовавшегося и сохранявшего остатки военной выправки Христофора Степановича Кушнарева; отличавшегося серьезностью и трудолюбием Петра Борисовича Рязанова; великовозрастного на вид благодаря густой окладистой бороде Михаила Алексеевича Юдина. Все они через короткое время составили первое молодое поколение среди педагогов теоретико-композиторского факультета. Изменение их положения произошло почти незаметно: вчерашние товарищи стали нашими наставниками, но товарищами от этого быть не перестали. По-прежнему мы делились с ними замыслами новых сочинений, интересовались их творческой работой, выделяя и ценя в них по преимуществу одну отличительную черту — более гибкое и глубокое и более прочное, чем у большинства из нас, усвоение теоретических, исторических и эстетических дисциплин, которые мы недавно вместе проходили.

Как это всегда бывает в студенческой среде, пестры и разнообразны были судьбы многочисленных учащихся. На их формировании сказывались различные факторы: характер и направленность дарования, бóльшая или меньшая целеустремленность воли, борьба между природной склонностью к той или иной форме (или жанру) творчества и трезвым учетом требований

действительности, наконец, отношения, сложившиеся с педагогом, и обстоятельства личной жизни.

Можно привести немало примеров радикального изменения «ученических биографий» на протяжении нескольких лет. Хотя бы пример талантливого Павла Эмильевича Фельдта, окончившего два факультета — композиторский и фортепианный и, однако, в дальнейшем не ставшего ни пианистом, ни композитором, а избравшего третью специальность — балетного дирижера. В освоении и развитии этой профессии весьма плодотворную роль сыграли обе пройденные им в консерватории специальные дисциплины. Или другой пример — Симон Михайлович Каган, который, будучи студентом фортепианного факультета, поражал всех стихийной виртуозностью, сочетавшейся с прирожденной музыкальностью. Он захватывал слушателей исполнением листовских пальцеломных этюдов, рапсодий и поэтичных «путевых зарисовок», размахом звукоизлияния в передаче Третьего концерта Рахманинова. Его называли «вторым Горовицем», пророчили блестящую пианистическую карьеру. Но он нашел себя в специфической области музицирования — и композиторского, и исполнительского — в жанре эстрадного «концертштюка», в тонком, неповторимом по стилю, одному ему свойственном «малом искусстве» фортепианного сопровождения.

Повторяю, такого рода примеров, и притом весьма разных, можно привести много. И все они — в этом я вижу реальное подтверждение благотворности учебной и творческой обстановки, складывавшейся в обновленной консерватории, — имели, пусть иногда неожиданный, но почти всегда счастливый исход. Отсева неудачников, всегда количественно довольно значительного в дореволюционные годы, почти не было. Каждый находил свое призвание, получал развитие и возможность с пользой практически применить свои способности и знания — кто на периферии и в отдаленных от Петрограда национальных республиках; кто в прикладных формах — драматического театра, кино, эстрады; кто в самодеятельности. Разумеется, при этом нельзя брать в расчет случайно, скоропостижно оборвавшиеся артистические судьбы, как это было с одаренным композитором и пианистом Георгием Клеменцем или с пытливым теоретиком и обещающим дирижером Юрием Кауфманом, скончавшимися в молодых годах.

А вот совсем другой пример, наглядно противостоящий вышеприведенным. Пример, конечно, исключительный, единичный, но в то же время закономерный и показательный для действенности проводившихся в консерватории реформ. Имею в виду Дмитрия Дмитриевича Шостаковича, поступившего в Петроградскую консерваторию на два факультета — композиторский и фортепианный в 1919 году, еще 14-летним мальчиком.

В короткий срок пройдя курс обучения, он вобрал в себя все подлинно передовое, что могла дать в те годы консерватория — ее педагогический состав и студенческая среда.

Наиболее характерным для музыкально-творческого развития Шостаковича в консерваторские годы мне представляется его органичность и стремительность, быстрота прохождения фаз отдельных этапов. Шостакович — мальчик и юноша — не просто усваивал, а мгновенно и прочно впитывал в себя все, что относилось к области музыки: и исторически сложившиеся закономерности голосоведения и формообразования; и специфику стилей в их чередовании и преемственности; и все, связанное с находками и открытиями в любой сфере «звукового письма» — гармонической, ритмической, динамической, тембровой.

Вспоминаю, как на II курсе, узнав от одного из студентов-выпускников, дружившего со мной, о принципах и структуре сонатного allegro, я поделился этими сведениями с Шостаковичем и как буквально через 3 или 4 дня он показал мне новое сочинение — I часть Сонаты для фортепиано в си миноре с Ре-мажорной побочной партией, транспонированной в репризе в Си мажор, с довольно большой и импульсивной разработкой. Сочинение это не занесено композитором в перечень нумерованных опусов. По времени написания оно должно быть где-то между опусом 6 — Сюитой для двух роялей, с которой имело немало стилистических точек соприкосновения, и опусом 7 — фа-диез-минорным Скерцо для оркестра.

В смысле кристаллизации признаков формирующегося индивидуального стиля Соната, как, впрочем, и Сюита, уступала ранее написанным юношеским сочинениям Шостаковича — Фантастическим танцам (соч. 5), Басням Крылова для голоса с оркестром («Стрекоза и Муравей», «Осел и Соловей» — соч. 4) и даже небольшому циклу фортепианных прелюдий, посвященных Наташе Кубе (соч. 2), с которым он поступал в консерваторию. В Сонате меньше интонационной яркости и ритмической рельефности, заметна густота гармонической и полифонической фактуры, зависимость от глазуновско-лядовской манеры фортепианного изложения. Однако внимательный взор (или, точнее, слух) легко улавливал в ней приметы, относящиеся скорее к становлению метода, нежели к формированию стиля — смелую модификацию контуров тем в разработке, ломку и смену фактурных пластов, словом, то, что связано с первыми самостоятельными попытками выйти за рамки экспозиционности и в противопоставлениях элементов музыкальной речи наметить приемы образного и эмоционально-динамического развития.

В проявлениях музыкальности Шостаковича и его музыкальном развитии поражало все. Прежде всего — ощущение музыки, активность и многомерность ее восприятия. Он слушал, схватывая все — протяженность горизонтали и комплексность вертикали; темы, побочные линии, фоны; сам материал и форму;

структурные приемы и принципы. Слушал запоминая, оценивая, анализируя. Он легко и свободно играл с листа пьесы сложной фактуры и многострочные партитуры с одновременно транспонируемыми инструментами. Во всем этом, казалось, не было для него трудностей. Игра его производила впечатление природно музыкальной (то есть как бы не выученной, а рождаемой непроизвольным побуждением) и природно виртуозной, а память — как бы мгновенно фонографирующей слуховое впечатление.

Назвать его слух абсолютным — означало бы указать лишь на одно и, может быть, даже не главное свойство. Понятие абсолютного слуха в основном исчерпывается тем, что можно определить как безошибочное ощущение высотности. Этой стороной звуковосприятия он с детства обладал в степени, приближающей его слух к безотказно действующим точнейшим механическим приборам. Не раз мы доставляли себе удовольствие снова и снова испытывать слух Шостаковича, упрашивая юного коллегу отвернуться от клавиатуры, на которой кто-нибудь из нас брал «кляксу» из пяти смежных хроматических звуков и затем беззвучно отпускал одну из клавиш. Когда Шостакович называл отпущенную клавишу, ликованию нашему не было предела. Помимо свойств так называемой абсолютности, слух его всегда был и объемным, стереофоническим, и дистанционным, и политембровым, и внутренним, зрительным и, если хотите, мысленным, то есть независимым от внешних физиологических раздражений.

Не меньше, чем слух, поражал пианизм юного Шостаковича, своеобразный, ярко творческий, отчетливо обозначающий в исполнительстве черты его композиторской индивидуальности Правда, в оценке его было немало споров. Известно, как высоко ставил игру своего любимца Глазунов, довольно подробно и точно формулировавший свои взгляды в экзаменационных аттестациях. Исключительную оценку Шостаковичу-пианисту давал его педагог Николаев и коллеги по классу — Юдина, Софроницкий, Каменский, Рензин. Среди других фортепианных педагогов встречались «оппоненты», не удовлетворявшиеся стилистической стороной исполнения. Это говорилось применительно к интерпретации Шостаковичем на ученических вечерах и экзаменах пьес Шумана, Шопена, Баха. Такого рода претензии мне преставлялись не то что лишенными обоснованности, а скорее вызванными схоластическим, внежизненным подходом к проблеме исполнительского стиля. Они предъявлялись «законниками буквы», не желающими отрешиться от раз и навсегда установленных для себя канонов трактовки.

Да, действительно, так, как играл на ученических вечерах 15- и 16-летний Шостакович, скажем, «Юмореску» Шумана, не играл никто. Исполнение настораживало неожиданностью многих деталей фразировки, агогики и динамики, самим тоном

звуковой характеристики. Но оно увлекало и убеждало. Неравномерные по протяженности, контрастные друг другу по содержанию разделы пьесы представали не в качестве пестрой амальгамы музыкальных образов, а в виде логически развивающегося цикла. Ощущался сквозной ток мысли, объединяющей красочные картины и сцены. Чувствовалось веяние современности в импульсивности смены темпов и оттенков, в энергической хватке ритма в первом эпизоде (Sehr rasch und liebt), следующем за вступительным, сыгранным действительно безыскусственно просто (Einfach), особенно в Intermezzo между большими сольминорными лирическими эпизодами с его механическим, напоминающим работу конвейера, токкатным нисходящим движением в двойных нотах, подстегиваемым короткими «металлическими» акцентами.

Очень своеобразно, с непосредственностью и уместной акцентировкой свежести национального и народного колорита — и в лирике, и в юморе — на одном из ученических вечеров под аккомпанемент Николаева играл Шостакович Краковяк Шопена. Выбор пьесы, исполняемой редко, мало знакомой пианистам, был тонкой педагогической находкой Леонида Владимировича.

Исключительно яркое впечатление оставил фортепианный вечер, данный 18-летним Шостаковичем в зале Кружка друзей камерной музыки в начале 1925 года. Программа уже второго его самостоятельного концерта (первый состоялся в том же зале за полгода до этого) была посвящена произведениям Листа. Юный интерпретатор, отойдя от распространенных критериев трактовки фортепианного творчества великого венгерского композитора — «только через виртуозность» или «только через поэтизацию лирики» — выдвинул перед собой, по существу, совсем новую задачу раскрытия разных аспектов и граней творческого облика Листа и реализации ее как в построении программы, так и в исполнении. Об этом тогда же, еще в бытность студентом композиторского факультета, я писал в одной из своих «дебютных» рецензий: «Лист — странник и лирик («Anneés de pélerinage»). Лист — фантаст («Cromenreigen»), Лист — мистик, Лист — виртуоз — все эти лики Листа были ярко отражены пианистом».[1]

Разумеется, в годы, о которых идет речь (как, впрочем, и впоследствии), композиторские интересы, цели, замыслы Шостаковича намного опережали его пианистическое искусство, которое представляло собой лишь ответвление от основного для него композиторского мира. В дальнейшем, и довольно скоро, почти сразу после Варшавского конкурса 1927 года, как пианист Шостакович стал исполнителем только собственной музыки, в интерпретации которой шел и идет впереди всех пианистов нашего времени. Но был момент, когда его пианистический мир нахо-

[1] «Жизнь искусства», 1925, № 8.

дился почти в паритетном соотношении с композиторским творчеством, когда он готов был и мог бы стать интерпретатором — трибуном и оратором музыки разных авторов, направлений и стилей. И, без сомнения, стал бы в этой сфере деятельности явлением столь же значительным и неповторимо оригинальным, каким он всегда был и остается в области создания музыки.

Момент этот относится к периоду подготовки и проведения Варшавского конкурса. Подготовка длилась относительно недолго, но была интенсивной и целеустремленной. Думаю, что не ошибусь, если скажу, что в обеспечении условий ее проведения существенную роль сыграла мать Дмитрия Дмитриевича — Софья Васильевна, волевая и умная женщина, пристально и заботливо следившая за музыкальным развитием сына. Она настойчиво способствовала тому, что Шостакович на несколько недель совершенно «закрылся» от внешнего мира, перестал посещать концерты, видеться с друзьями, на время оставил сочинение. Он целиком предался пианизму со свойственной ему полнотой отдачи помыслов и сил проникновенному вниканию в суть поставленной перед собой задачи. Результаты оказались феноменальными. Когда вновь открылись двери квартиры Шостаковичей, перед нами предстал совсем новый пианист-исполнитель со своим, светлым и свежим «слышанием мира», со своей звонкой и многотембровой палитрой, и при этом скорее пианист-зодчий, конструктор и ваятель, чем пианист-живописец. Правда, он не экспонировал себя и своих достижений, играл далеко не по первой просьбе. Когда же играл (чаще всего экспромтом), то слушателей обжигало чувство соприкосновения с живым творческим актом, ощущение первозданности создаваемых музыкальных образов.

Я пережил такое чувство, навестив Шостаковича в санатории Кубуч (Комиссии по улучшению быта ученых) в Детском Селе, где он отдыхал после напряженных занятий. Дело было осенью 1927 года, уже после Варшавского конкурса. Днем он сидел за корректурой партитуры «Посвящение Октябрю», присланной издательством из Москвы. Затем мы гуляли. Вечером группа отдыхающих и врач уговорили его поиграть в гостиной. Он согласился не сразу. Когда же сел за рояль, то играл довольно много, с подлинным увлечением. Играл этюды, скерцо, ноктюрны, прелюдии Шопена. Особенно поразило меня исполнение cis-moll'ного этюда — четвертого в серии opus'а 10, сыгранного в вихревом темпе, с резко оттененной динамикой и волевыми sforzati на каждой квартоле. Слушая этот этюд, я впервые задумался о том, что музыкальный темп — понятие, связанное с представлением не столько о скорости движения, сколько о его характере, степени напряженности и взволнованности обусловливающего его пульса.

На Варшавском конкурсе Шостакович получил почетный диплом. Для меня лично совершенно очевидно, что он имел

право претендовать на I премию, по крайней мере на равных основаниях с Львом Obориным. Очевидным это было и для Леонида Владимировича Николаева, который избрал именно Шостаковича в качестве пианиста, представляющего его школу на первом международном конкурсе, организованном в Европе после первой мировой войны, хотя среди его недавних выпускников были широко признанные артисты и прославленные шопенисты.

Разумеется, ответить на вопрос, почему Шостакович не был удостоен если не первой, то хотя бы второй премии, сейчас, по прошествии более чем сорока лет, едва ли возможно. Есть, однако, обстоятельство, которое дает основательные объективные данные для разъяснения вопроса. Шостакович на конкурсе играл совершенно больным. Он еще перед отъездом жаловался на боли в области аппендикса, на что не было обращено должного внимания. Вскоре после возвращения из Варшавы и Берлина он лег на операцию, которую сделал известный хирург Иван Иванович Греков, большой друг семьи Шостаковичей.

Я заговорил о Варшавском конкурсе, выйдя далеко вперед за пределы хронологической канвы повествования. И сделал это намеренно как для того, чтобы подчеркнуть кульминационный период пианистических увлечений Шостаковича, так и в качестве примера исключительной выдержки и трудовой дисциплинированности молодого музыканта, решившего состязаться с сильнейшими партнерами в условиях резкого неравноправия в смысле физического самочувствия и нервного состояния, а следовательно, и исполнительской формы.

Варшавский конкурс и его результаты были для юного Шостаковича экзаменом выдержки. Он сумел найти в себе силы довести до конца соревнование. Он спокойно отнесся и к явно сниженной оценке своей игры и сохранил с победителем конкурса Львом Обориным самые нежные дружеские отношения, которые еще больше укрепились после варшавской поездки. Если внимательно проанализировать многие другие факты его юношеской биографии, то придется признать, что экзаменами выдержки для него были все годы учения, несмотря на неизменность успехов и всеобщее их признание.

Эту выдержку Шостакович проявлял во время, к счастью, недолгой и бесследно излеченной, но острой болезни — туберкулеза бронхиальных и лимфатических желез, постигшего его в начале 1923 года, примерно через год после смерти отца. Ему делали операцию. На весенних экзаменах 1923 года он ходил с забинтованной шеей. Со старшей сестрой, Марией Дмитриевной, провел лето в Крыму, в Гаспре. И все же болезнь не только не повлекла за собой перерыва в профессиональных занятиях, но даже не отразилась на их интенсивности. То же можно сказать о взятой на себя, ввиду трудного материального положения семьи, почти двухлетней изнурительной службе пианистом

в кинотеатрах «Светлая лента», «Сплендид-палас» и «Пикадилли», в которых он импровизировал под немые картины. И это тоже отнюдь не затормозило его развития. В эти годы появились пьесы для виолончели и фортепиано (соч. 9), писалась Первая симфония (соч. 11), возникли две пьесы для струнного октета (Прелюдия и Скерцо — соч. 10), знаменующие резкий перелом стиля и уже предвещающие манеру письма фортепианных пьес соч. 12 и 13 (Сонаты и «Афоризмов»), «Посвящения Октябрю» (соч. 14) и оперы «Нос» (соч. 15).

Выдержка была и в том, что в эти же годы, музыкально развиваясь, подобно пушкинскому Гвидону, «не по дням, а по часам», Шостакович упорно занимался самообразованием, много читал, посещал театры, не говоря, разумеется, о концертах, постоянно расширяя круг своих духовных интересов. Впечатлительность его была огромной. В письмах, адресованных мне в 20-е годы, он с горячностью рассказывает о прочитанных книгах, просмотренных спектаклях, прослушанных концертах, проигранных произведениях, восхищаясь Гоголем, Чеховым, Мопассаном, Чайковским, Берлиозом, Стравинским, давая подробные, очень живые и меткие характеристики балетных постановок. И самое примечательное во всем этом — личная точка зрения, совершенно независимая от сложившихся вокруг данного явления искусства (или самой действительности) суждений, подчас, и даже нередко, остро ироническая, моментами парадоксальная. Проверка всего на собственном ощущении и опыте, через личную практику — вот если не единственный, то главный критерий в его оценке людей, их поступков, а также произведений искусства. И вероятно потому довольно часто можно было увидеть его в течение учебного дня не только в специальных классах теории композиции, как их тогда называли, но и в классе игры на кларнете или валторне, аккомпанирующим на рояле упражнениям духовиков-солистов или же сидящим в ученическом оркестре за партией литавр.

Однажды — было это, кажется, на второй год учения — мы как-то днем зашли с Шостаковичем в студенческий клуб консерватории, помещавшийся в бельэтаже одного из домов на Театральной площади, в глубине той ее части, где теперь стоит памятник Глинке. В многооконном зале проходили занятия самодеятельного оркестра студентов младших курсов. Это была зеленая молодежь — мальчики и девочки. Вскоре после нашего прихода наступил перерыв. К Шостаковичу подошел какой-то розовощекий мальчик-скрипач, видимо, хорошо его знавший. Приветливо улыбаясь, размахивая обеими руками, в одной из которых был смычок, в другой — скрипка, он стал настойчиво предлагать Шостаковичу после перерыва продирижировать с листа I часть Первой симфонии Бетховена, партии которой лежали на пультах. Я энергично поддержал незнакомого мне мальчика. Вначале отнекивавшийся, Шостакович вдруг согла-

сился, подошел к пюпитру, стал быстро и нервно перелистывать партитуру, вспоминая подробности нотного текста.

Когда по хлопку в ладоши мальчика-скрипача, оказавшегося кем-то вроде организатора-распорядителя клубного оркестра, студенты заняли свои места, Шостакович стал за пульт, потеребил шевелюру и манжеты своей закрытой серой курточки, обвел глазами притихших подростков с инструментами «на изготовке» и поднял дирижерскую палочку.

Едва ли можно по памяти привести детали этого столь давнего импровизированного проигрывания. Думаю, что в нем не было того, что понимается под элементами интерпретации. Для Шостаковича это, по-видимому, был заинтересовавший его случай пробы если не сил, то впечатлений в новой для него области музицирования. Он не останавливал оркестра, не подавал реплик, сосредоточив все внимание на темповой и динамической стороне, очень отчетливо выявленной в жесте. Контрасты Adagio molto вступления и Allegro con brio первой темы были очень разительны, так же как и контрасты ударных акцентов аккордов (деревянные духовые, валторны, струнные pizzicato) и мгновенно следующего за ними протяженного piano во вступлении. В характере, приданном рисунку первой темы, помнится, были одновременно и энергичная устремленность и легкость; в «басовой» побочной партии — подчеркнутая пластичность мягкого, лигированного произношения. Но, повторяю, такого рода моменты, как кажется мне, не были и не могли быть частностями сложившегося плана исполнения. Они были находками импровизированного порядка, рождавшимися от интуитивно тонкого постижения характера данного «куска» и заложенных в нем элементов музыкальной образности. И это нравилось играющим. Музицировали дружно, со старанием и видимым удовольствием.

Поверхностному наблюдателю, видевшему стремительность и органичность творческого развития Шостаковича — отрока и юноши, а тем более тем, кто сейчас читает об этом поражавшем всех окружающих развитии, может показаться, что все давалось ему само собой, без труда, в силу одной феноменальной одаренности, отпущенной ему природой. Но это, конечно, не так. Чем сильнее и ярче раскрывалась почти беспримерная природная одаренность Шостаковича, чем многообразнее она проявлялась, тем больше требовалось усилий разума и воли для целенаправленного и дисциплинированного ее развития. А развитие это было именно таким — дисциплинированным и целеустремленным. Отсюда и его стремительность и его органичность.

Как много переиграл юный Шостакович и сольной, и четырехручной, и двухрояльной, и ансамблевой литературы! Как много перечитал и проанализировал партитур — симфонических, камерных, оперных, балетных! Как планомерно ставил перед собой творческие задачи все большей и большей смелости и сложности

и как упорно добивался их наиболее точного и полного решения! Подчас приходилось ему считаться с мнением авторитетных для него музыкантов старшего поколения, даже в тех случаях, когда внутренне он отнюдь не был убежден в их правоте. В таких случаях уступки были кажущимися, временными. Так было, например, с уступкой, сделанной Глазунову по поводу голосоведения во втором колене вступительной темы I части Первой симфонии после solo засурдиненной трубы. Этот случай описан Шостаковичем и даже иллюстрирован нотными примерами в кратком очерке «Страницы воспоминаний». Там же описана и «развязка» дискуссии, возникшей между отличником выпускником и маститым директором. «Потом, — пишет в заключение Шостакович, — уже перед исполнением симфонии в оркестре и перед печатанием партитуры, я все-таки восстановил свои гармонии, вызвав неудовольствие Александра Константиновича».[1]

Случались у Шостаковича разногласия и с боготворившим его Максимилианом Осеевичем Штейнбергом. Они порой возникали еще в ходе консерваторских занятий. В одном из писем ко мне (5 октября 1924 г.) Шостакович сообщал по поводу первого в сезоне 1924/25 года посещения класса композиции: «Был у Овесыча. Играл ему скерцо. По-видимому, остался недоволен (не я, а Овесыч). В общем настроение у меня преотвратное». Позже, с появлением двух пьес для струнного Октета, фортепианной Сонаты и «Афоризмов», «Посвящения Октябрю» и «Носа» разобщенность интересов и устремлений ученика и учителя стала очевидной, хотя отношения между ними отнюдь не омрачались.

Здесь следует оговорить неправомерность одностороннего причисления Шостаковича к школе Штейнберга. Действительно, с первого и до последнего года учебного курса Шостакович был учеником, и притом лучшим и любимым учеником Максимилиана Осеевича. Но практически он учился не у него одного. Он показывал свои сочинения и Щербачеву, и Рязанову, и Малько, и Асафьеву, и многим другим крупным музыкантам старшего поколения, не говоря о товарищах-сверстниках. Прислушивался к каждому мнению, представлявшемуся ему творчески убеждающим и разумным. И, наоборот, оставался глух к тому, что его внутренне не убеждало, от сколь бы авторитетного музыканта совет ни исходил. В этом смысле можно определенно сказать, что Шостакович, больше чем кто-либо из студентов, учившихся в одно время с ним в Петроградской консерватории, впитал в себя воздух проводившихся в ней реформ, как раз менее всего коснувшихся учебной практики класса Штейнберга.

В студенческие годы Шостаковичу приходилось порой преодолевать и трудности психологического порядка, связанные

[1] «Ленинградская консерватория в воспоминаниях». Музгиз, Л., 1962, стр. 126.

с творческим процессом. В другом его письме ко мне (15 февраля 1925 г.) есть такие строки: «Финал не написан и не пишется. Выдохся с тремя частями. С горя сел за инструментовку первой части и наинструментовал порядочно. До репризы включительно. *Порасписываю партии скерцо из симфонии. Остались вторые скрипки, альты, виолончели, контрабасы. Занятие во всяком случае бесполезное»*.

Подчеркнутое мной, вероятно, удивит молодых композиторов, которым теперь предоставлена возможность проигрывания в оркестре и публичного исполнения своих первых оркестровых сочинений, не говоря уже о такой «технической детали», как переписка нотного материала, осуществляемая на средства Союза композиторов и Музыкального фонда. Когда учился Шостакович, этого не было. Приведенная цитата из его письма показывает, что он не имел уверенности в близком исполнении Симфонии и, несмотря на это, стремясь всей душой приблизить возможность исполнения, вынужден был тратить время на скучную и изнурительную работу по переписке оркестровых голосов.

Когда я думаю о внешних проявлениях нервозности Шостаковича, все это представляется мне некими внешними симптомами и признаками порывистой натуры, рвущейся вперед энергии мысли, потребности в каждый миг сделать что-то, приближающее к достижению многих и разных манящих целей. Можно, конечно, утверждать, что здесь сказываются прирожденные индивидуальные данные человека, его личные биологические и психологические черты. Это, конечно, так. Но многое характерно и для определенной фазы эпохи, в которой человек живет и развивается, которую он в определенном смысле воплощает и собой представляет.

На мой взгляд, Шостакович — наиболее яркое и характерное явление нашей эпохи в сфере музыкального искусства. Его почти сказочно раннее развитие — один из самых наглядных показателей и молодости и силы советской музыкальной культуры.

Глава IV

Случилось так, что еще в период учения в консерватории мне довелось столкнуться с живой производственной практикой музыкальной жизни, весьма далекой от характера и быта консерваторской среды. Здесь-то и узнал я людей, представляющих разные и притом совсем новые для меня «цеха» деятелей искусств. Таким был, например, «цех печатников», шумный, пестрый по составу, пытливый, разносторонне, хотя подчас и поверхностно образованный круг журналистов — критиков, фельетонистов, художников-карикатуристов, репортеров. Я вошел в этот мир совсем неожиданно и притом сразу в две крупные его цита-

дели — в состав влиятельного журнала «Жизнь искусства» и тогда еще немногочисленного корреспондентского актива только-только открывшегося журнала «Рабочий и театр».

В первый привлек меня Николай Михайлович Стрельников, композитор, музыковед, активный работник Музо Наркомпроса, заведовавший в этом журнале музыкальным отделом. Это был человек острого ума, широкой образованности, обладавший даром зажигательной яркой речи. Он был юристом по образованию и курс композиции прошел не в консерватории, а в порядке частных занятий, сначала у Цезаря Кюи, затем у австрийского композитора Франца Шалька. В те годы он писал музыку для драматических спектаклей, заведовал музыкальной частью Театра юных зрителей, выступал в печати с острополемическими, блестящими по стилю литературного изложения статьями и рецензиями.

После нескольких встреч в «Кружке композиторов», проникшись симпатией ко мне и моим музыкальным опытам, желая помочь затруднительному материальному положению, в котором я находился, он прислал мне теплое дружеское письмо с предложением написать музыку для молодежного спектакля в студии Акдрамы, руководимой Юрием Михайловичем Юрьевым и Виктором Романовичем Раппопортом, а также выступить с критическим дебютом на страницах «Жизни искусства». Работа в студии по ряду причин не состоялась, но в качестве критика я дебютировал и, по-видимому, небезуспешно, так как сотрудничество мое в журнале закрепилось.

Почти одновременно, при случайной встрече во время перемены между уроками на шумной лестнице консерватории, композитор Владимир Михайлович Дешевов, в те годы возглавлявший музыкальную часть Красного театра, также сблизившийся со мной в «Кружке композиторов», дал мне рекомендательную записку к редактору журнала «Рабочий и театр» Сергею Константиновичу Абашидзе.

Не колеблясь, я принял оба предложения, хотя не имел ни малейшего опыта музыкально-критической работы. Два обстоятельства сыграли решающую роль. Во-первых, необходимость иметь хотя бы скромный заработок. После скоропостижной смерти отца в декабре 1919 года большая семья наша осталась без средств к существованию. Во-вторых, заманчивая возможность взять в руки оружие, о боеспособности которого уже тогда я составил себе отчетливое представление. Безусловно, в моем поступке было что-то от детской психологии, от стремления нацепить саблю или взять в руки пистолет, чем увлекаются почти все мальчишки.

Еще с отрочества я был заворожен поразившим мое воображение могуществом печатного слова. Готовясь к поступлению в консерваторию, не понимая многих специальных музыкальных терминов, подобно чичиковскому Петрушке, я испытывал

своеобразное наслаждение от чтения музыкальных рецензий. Особенно нравился цветистый язык статей Игоря Глебова, публиковавшихся в газете «Жизнь искусства», предшественнице журнала, которая издавалась на серо-желтой бумаге и расклеивалась на стенах домов. Нравилась и нарочитая стилизация под что-то древнерусское, отчасти даже лубочное, сквозившее в имени и фамилии автора, звучание которых не оставляло сомнения в том, что это псевдоним.

Что касается заработка, расчеты мои оправдались в очень слабой степени. Было время нэпа. Оба журнала существовали на строгом хозрасчете. Нештатным сотрудникам, особенно новичкам, платили мало и нерегулярно. Но, как бы то ни было, оружие я схватил обеими руками и вскоре пустил его в действие по юношеской неосмотрительности без учета тактики и стратегии полемической борьбы.

Первыми объектами моих нападений были консерватория, точнее — часть ее педагогического состава, придерживавшаяся рутинных методов преподавания,[1] и Академическая капелла, пребывавшая в тисках культовых традиций, пробавлявшаяся по преимуществу устаревшим хоровым репертуаром.[2] Третьей «жертвой» был Кружок друзей камерной музыки — концертная организация полуобщественного, получастного характера с неровным по качеству уровнем художественной деятельности.[3]

Статьи дали «прямые попадания». Последовали отклики. В консерватории состоялось собрание педагогов и учащихся, на котором резкой критике подверглась работа композиторского, фортепианного и вокального факультетов. Капелла «отписалась», хотя и признала обоснованность критики, и заверила, что станет на путь перестройки. Кружок друзей после бурно прошедшего общего собрания его членов был преобразован в Общество любителей камерной музыки.

Я горячо и активно поддержал первые выступления моих сверстников, ярко одаренных музыкантов — Шостаковича, Софроницкого, Оборина, дебютировавших с clavierabend'ами; режиссера Эммануила Каплана, экспериментировавшего в Оперной студии консерватории; молодого певца Марка Осиповича Рейзена; спектакли, по существу, еще только начинавших свою деятельность дирижеров Самосуда и Дранишникова.

Вчера еще безвестный студент, не ладивший со своим профессором, я стал популярным и даже влиятельным лицом в музыкальном мире города. Мне присылали персональные приглашения на общественные просмотры театральных и концертных премьер. Со мной советовались по вопросам репертуара, а иногда и относительно деталей трактовки дирижеры, солисты,

[1] Статья «На приступе музыкальной культуры» в газ. «Смена».
[2] Статья «О чем поет академический хор» в журн. «Рабочий и театр».
[3] Статья «О КДКМ» в журн. «Жизнь искусства».

руководители музыкальных учреждений. Но школа была нелегкой, временами даже суровой. Неподготовленность и неопытность приводили к тому, что до опубликования первых маленьких рецензий, немилосердно сокращенных и отредактированных по принципу елки, превращенной в телеграфный столб, много исписанных листов по собственному почину автора улетело в корзину.

В «Жизни искусства» в то время сосредоточился значительный по численности и интересный по составу актив музыкальных сотрудников. Возглавлял его Николай Петрович Малков, критик многолетнего стажа, начавший сотрудничать в печати еще в дореволюционном журнале «Музыкальный современник», и к тому же полиграфист. Малков был «правой рукой» Стрельникова, фактически заменял его ввиду загруженности Николая Михайловича композиторской, дирижерской и лекторской работой. Он сумел сплотить под своей эгидой группу молодежи, среди которой по возрасту и профессиональному стажу старшинствовал Владимир Ильич Бунимович, писавший под псевдонимами В. Музалевский, Диез, Тамаров.

Это был живой, импульсивный и добродушный человек, интересовавшийся буквально всем, что происходило в музыкальной жизни города. То брал он на себя обследование детского музыкального образования, обходя училища и школы, заполняя анкеты на педагогов и учащихся; то поднимал на страницах журнала дискуссию о вокальном искусстве, вовлекая в нее мастеров оперного и камерного пения, а также любителей вокала. Добросовестность и оперативность его были из ряда вон выходящими. Он не знал усталости от посещения концертов и спектаклей, без промедления, обстоятельно и конкретно рецензировал. К этому следует добавить, что попутно с журнально-газетной работой он выступал с лекциями, а также в качестве пианиста — партнера вокалистов и среди них столь видных, как Роман Исидорович Чаров. Он был небольшого роста, плотного телосложения, имел круглую как шар лысую голову («Человек-скафандр» — в шутку называл его Соллертинский). Выделялись на его лице густые пушистые брови и никогда не сходящее удивленное выражение. Был он обидчив, несмотря на добродушие, и подчас давал выход обидчивости в отзывах на малоудачные, недобросовестно подготовленные выступления исполнителей. Певицы и певцы, хормейстеры и дирижеры, солисты — скрипачи и пианисты побаивались и недолюбливали его, но считались с его мнением. Даже такой уверенный в себе музыкант, вполне заслуженно избалованный, как Самуил Абрамович Самосуд, после резкого отзыва Музалевского об одном из его рядовых спектаклей весьма нервно реагировал на его критику. При встрече в театре он остановил меня, взял за пуговицу, приблизил вплотную лицо и с подчеркнутой многозначительностью произнес, как всегда, сильно картавя:

— Не думайте, что я огорчен. Это для меня как укус комара.

Видно было, что говорилось это с явным расчетом на то, что я передам его слова Музалевскому, чего, конечно, не произошло. В тоне, каким они были сказаны, чувствовались раздражение и некоторая растерянность, свидетельствовавшие о том, что уязвленный дирижер готов принять любые меры, чтобы подобный «комариный укус» не повторился.

Музалевский был критик со стажем. До приезда в Ленинград в 1923 году он работал в периодической печати на юге России — в Феодосии, Новочеркасске, Ростове-на-Дону.

Остальные музыкальные сотрудники журнала были, по существу, «новобранцами». С ними-то и вел Малков систематическую воспитательную работу. Собирал по понедельникам в полном составе и распределял задания, стараясь учитывать наклонности, вкусы и возможности каждого. Более или менее крупные статьи на ответственные темы перепадали нам редко. Они поручались Игорю Глебову, Вячеславу Каратыгину и наезжавшему из Москвы Евгению Браудо. Писали их и Стрельников и Малков. Начинающим предоставлялась возможность проявить себя в жанре миниатюрной рецензии, иногда буквально в 20—30 строк, что приучало к лаконизму, четкости и точности формулировок и оценок. Большей частью такие рецензии помещались в конце номера в разделе «Отголоски» и подписывались не фамилиями и не псевдонимами, а инициалами.

Распределив заказы на неделю (журнал был еженедельным), Малков каждому назначал срок сдачи материала, а также день и час встречи для совместной работы. Им практиковались разные методы, избираемые в зависимости от индивидуальности «обучающегося». Малков жаловался мне, что ему в первое время приходилось буквально наново переписывать материал, приносимый Акром (так был зашифрован Александр Николаевич Крюгер), Георгием Носовым (под таким именем выступал Юрий Александрович Зандер) или Андреем Евгеньевичем Будяковским. Зато почти без правки шел материал Grave (Семена Адольфовича Гресса), застенчивого, скромного человека, изрядно хлебнувшего горя в жизни, и тонкого музыканта. Благоволил Малков и к совсем юному, не по летам развитому Павлу Александровичу Вульфиусу, приносившему дельные, вдумчивые отзывы, а также к молоденькой Наталии Волжиной-Гроссет, которая, однако, вскоре прекратила музыкально-критическую деятельность, переквалифицировавшись на переводчицу английской беллетристики.

Со мной Малков работал мало. То ли он удовлетворялся тем, что я ему приносил, то ли избегал споров, неизбежно завязывавшихся в нашей беседе из-за какого-нибудь выражения или оборота, которые я упрямо отстаивал. В итоге правка, которой он подвергал мои статьи и рецензии, осуществлялась заочно, видимо, в последний момент сдачи в набор, так что я узнавал о ней уже из печатного экземпляра и большей частью вполне удовле-

творялся ею. Это тоже было своего рода школой: убеждаясь в целесообразности исправлений, я принимал их не только к сведению, но и к руководству, стараясь для следующей статьи извлечь пользу из правки предыдущей.

Хорошей школой для всех нас были практиковавшиеся время от времени коллективные рецензии, строившиеся по принципу сводки записей индивидуальных впечатлений, оформляемой Малковым. Это было проверкой собственной наблюдательности и вдумчивости, а также поучительным уроком по части выводов и обобщений, вносимых Николаем Петровичем в статьи при подытоживании наших мнений. Такого рода публикации имели особый удельный вес и оказывали действенное влияние на музыкальную жизнь, о чем можно судить хотя бы по двум примерам — отзывам, подписанным всеми сотрудниками отдела, включая Игоря Глебова, о премьере оперы Франца Шрекера «Дальний звон» в Гатобе и о концертном исполнении оперы «Орфей» Монтеверди в филармонии. Оба отзыва были острокритичны, профессионально обоснованны и повлекли за собой настоящий переполох и в театре и филармонии.

Активность моя как сотрудника «Жизни искусства» все же тормозилась. Вызывалось это тем, что я, не оповещая редакцию, стал параллельно печататься в «Рабочем театре» под псевдонимом Б. Валерьянов, и чем дальше, тем чаще. Догадываясь об этом и ревнуя своего сотрудника к соперничающему журналу, и Стрельников и Малков одно время воздерживались давать мне ответственные задания.

На самом же деле для соперничества было мало оснований. Оба органа имели обособленный профиль и собственную среду распространения. Журнал «Жизнь искусства» отличался узкопрофессиональным, можно сказать, несколько академическим характером. Читателями его были по преимуществу специалисты от искусства — актеры, художники, писатели, композиторы, деятели кино, музыканты-исполнители, профессура и учащиеся художественных вузов. «Рабочий и театр», орган профсоюзов, в первую очередь интересовался проблемами массового искусства, художественной самодеятельностью, жизнью рабочих клубов и передвижных драматических коллективов. Разумеется, он стремился охватить по возможности все отрасли художественной жизни города, но осуществлял это из-за ограниченности листажа далеко не в полном объеме и в специфическом разрезе — публикуя персональные и групповые высказывания рабкоров.

В «Рабочем и театре» штат сотрудников насчитывал буквально 5—6 человек. Редакционную работу вели редактор Сергей Константинович Абашидзе, маленький человек средних лет, в пенсне, с узкой каемочкой коротко подстриженных усов, и его ближайший помощник, молодой человек, швед по национальности Юрий Густавович Бродерсен, выполнявший функции заведующего редакцией, выпускающего и... балетного критика.

Абашидзе носил темный пиджак строгого покроя, накрахмаленные рубашки при галстуке и... галифе цвета хаки, заправленные в высокие сапоги. Сочетание штатского и военного было характерной чертой и в его поведении. Он был благовоспитан, целовал руку дамам, но с подчиненными разговаривал коротко и резко, тоном приказания или, вернее сказать, команды. Именно эти двое журналистов, действовавших очень согласованно, осуществляли планировку номера, заказ материалов и правку, всегда проводившуюся без контакта с авторами. Не раз случалось мне, нетерпеливо разворачивая свежий номер журнала, видеть свои критические «детища» выведенными в свет без рук, без ног, а иногда и без головы.

Тем не менее с самым теплым чувством вспоминаю годы сотрудничества в «Рабочем и театре». Небольшой коллектив редакции, к числу которого следует отнести и технический персонал, обеспечивавший необходимую базу — финансовую, полиграфическую, бумажную (вспоминаю талантливого полиграфиста Николая Григорьевича Дембо, бухгалтера Абрама Давидовича Кауфмана, заведующего распространением и рекламой тов. Люблинского), работал на энтузиазме, за весьма скромное вознаграждение, несоразмерное с объемом многообразного ежедневного труда. Это же можно сказать о сотрудниках — Григории Александровиче Авлове, Андрее Петровиче Башинском, Сергее Александровиче Морщихине, Леониде Антоновиче Малюгине, Никите Юрьевиче Верховском, Александре Григорьевиче Чиркове и др. Все работали не из-за денег, как ни стеснительно было наше материальное положение. Гонорар выплачивался ничтожный, к тому же нерегулярно.

Невзначай в коридоре малюсенького помещения редакции, сначала ютившейся в небольшой комнате громадного здания Лениздата, затем в столь же малогабаритном помещении в боковом флигеле Фрунзенского райсовета, наконец, в III этаже Дома книги, появлялся Абрам Давидович Кауфман, торжественно провозглашавший: «Сегодня выдается гонорар!» И получка перепадала счастливым авторам, которые в данный момент оказывались в редакции. Дело держалось на заинтересованности и любви сотрудников, разумеется, в первую очередь рабкоров, на сознании ответственности и общественной значимости печатного слова об искусстве в решающий период борьбы за его социальное обновление, на глубокой вере в то, что «эстетическая периодика» действенно способствует разветвленной художественно-просветительной работе.

Из музыкантов в журнале работало 4 сотрудника: два представителя «отживающего» поколения из числа далеко не лучших дореволюционных музыкальных критиков — Александр Коптяев и Петр Конский и два начинающих советских музыканта — Маттиас Маркович Гринберг, принявший впоследствии псевдоним Сокольский, москвич, по обстоятельствам личной

жизни переселившийся временно в Ленинград, и пишущий эти строки. Мы были и энергичнее, и пытливее, и, скажу по правде, несмотря на отсутствие практического стажа, профессионально квалифицированнее «стариков», что в конечном счете повлияло на их уход из редакции. Так как музыкального отдела в журнале не было, а работники редакции, через руки которых проходил весь материал, в вопросах музыки не разбирались вовсе, нередко происходили недоразумения и курьезы, подчас довольно конфузные.

Впрочем, по части компетентности работников редакции в вопросах музыки еще хуже обстояло в газетах. Руководители отделов культуры и искусства мало доверяли музыкантам. Один из таких руководителей, ныне известный драматург Александр Петрович Штейн, послал меня однажды в Сад отдыха для рецензирования летнего симфонического оркестра. Получив отзыв, он долго, настойчиво, с оттенком подозрительности допрашивал.

— Что вы понимаете под изяществом инструментовки?

Речь шла о Польке из балета «Сильвия» Делиба. Определение явно не нравилось ему. Он видел в этом какой-то подвох. Я объяснялся и долго и настойчиво, но безуспешно. Делибу так и было отказано в изяществе инструментовки.

И при всем том именно газетная работа, к которой я приобщился, оказалась школой жизни, и прежде всего — познания советской действительности. Я полюбил широту осведомленности о разнообразных, синхронно охваченных событиях современности, которой отличаются «газетчики», и мобильность, являющуюся законом их деятельности, чувство политической ответственности, с которой относятся к печатному слову в нашей стране. Коллективы сотрудников газеты «Ленинградская правда», утреннего и вечернего выпусков «Красной газеты», газеты «Смена» во многих отношениях оказались моими воспитателями. И отнюдь не только узкий круг сотрудников отделов культуры и искусства, а значительно шире — в совокупности весь коллектив редакционных работников, от редакторов до репортеров, среди которых были такие мастера своего дела, как, например, Мартын Двинский.

Из литераторов, с которыми я общался на совместной газетной работе, сильное впечатление производил Алексей Иванович Маширов-Самобытник, старый большевик, пролетарский поэт, впоследствии директор Ленинградской консерватории, а еще позже — Института театра и музыки. Знакомство завязалось на одном из симфонических концертов. Маширов заведовал в то время отделом искусства «Вечерней Красной газеты». Не будучи со мной знакомым, он подошел в антракте, протянул руку и добродушно сказал:

— Березовский-Богданов, напиши нам об этом концерте.

И весело рассмеялся. Он всех называл на «ты», то ли из приветливости и по простоте натуры, то ли по привычке

к таким взаимообращениям в революционной рабочей среде. Впоследствии он всегда переиначивал мою фамилию, что, по-видимому, казалось: ему остроумным. Сказав: «Березовский-Богданов», он громко смеялся и ждал ответного смеха с моей стороны.

Удивительно чистая атмосфера царила в руководимом им отделе. Маширов всегда был активен, справедлив, нетерпим к нарушению этического кодекса советской прессы, очень добр и в то же время взыскателен. Все сотрудники любили и уважали его.

В утреннем выпуске «Красной газеты» отделом руководил Евгений Михайлович Кузнецов, разносторонне образованный человек, талантливый и умный искусствовед, в годы революции близкий к окружению Горького и с первых шагов на поприще журналистики инициативно поддержанный Марией Федоровной Андреевой. Безупречный литературный вкус, тонкое чувство стиля, умение разбираться в сложных театральных ситуациях, создаваемых закулисными интригами, и тактично разрешать их, отстаивание объективных критериев в оценке явлений театральной и музыкальной жизни были ценнейшими его качествами. Он умело подбирал кадры, требовательно работал с ними, распределяя задания с точным, можно сказать, безошибочным учетом индивидуальных данных каждого из критиков. Под его началом отдел действительно преуспевал.

Юрий Герман — известный писатель и драматург, Штейн, братья Тур, поэт Борис Корнилов, эпиграммист Александр Флит, художники Борис Антоновский и Николай Радлов — как много ярких, интересных, содержательных людей встречалось в среде ленинградских газетчиков! Наши искусствоведы выросли в крупных теоретиков и эстетиков именно на газетной и журнальной работе. Гвоздев, Мокульский, Державин, Юрий Слонимский, Соллертинский, Цимбал, Янковский, Вайнкоп, Музалевский, Гинзбург — ведь эта была фаланга активных строителей социалистической художественной культуры и одновременно первых «каменщиков», воздвигавших здание советской художественной публицистики.

В те годы я с головой ушел в журналистику. Но не изменил своему призванию композитора, хотя многократно испытывал тройные трудности такого рода совместительства — технические, психологические и тактические.

Трудности технические заключались в построении и соблюдении графика каждодневной работы. Профессия композитора требовала постоянного тренажа, безотрывности в процессе сочинения, во всяком случае, когда речь идет о произведении крупной формы, а именно к ней я и тяготел. Кроме того, она требовала многих дополнительных занятий — игры на рояле или каком-нибудь другом инструменте, постоянного ознакомле-

ния с музыкальной литературой, чтения и т. п.,— осуществляемых в порядке если и не ежедневности, то, во всяком случае, систематизированной периодичности. А журнальная и особенно газетная работа содержит в себе элементы стихийности, привносимой условиями иногда неожиданности, большей частью срочности заданий. В примирении этих противоположностей и заключались технические трудности такого совместительства. Психологические трудности обусловливались различиями, существующими между спецификой обеих профессий. В творчестве на первом месте — выражение собственного ви́дения мира, жизни, действительности; в критике — свое отношение к ви́дению мира другими.

Наибольшими были трудности тактического порядка. Слов нет, представительство от прессы иной раз облегчало возможности исполнения или издания своей пьесы. Но происходило и обратное. Из недоверия, недооценки или предубеждения ход «сочинениям критика» преграждался. Среди прочих причин главными были — реакция на данную тобой отрицательную оценку, хотя бы и выраженную мягко и аргументированную; реакция на отсутствие какой-либо оценки с твоей стороны (мол, почему обо мне умолчал!); реакция на похвалу, направленную в адрес другого композитора или артиста (дескать, нашел кого хвалить!). С проявлениями такого рода антагонизма приходилось сталкиваться не однажды. Они носили то открытый, намеренно демонстративный, то замаскированный характер, оказывались то преходящими вспышками, то как некий cantus firmus сопутствовали многолетним взаимоотношениям.

Естественно, что я не раз колебался в решении сохранять сложный и противоречивый параллелизм профессий, колебался еще в годы студенчества, когда находился у истоков композиторской и музыкально-критической деятельности и, не испытывая еще реальных трудностей такого параллелизма, мог только предугадывать их. Всякий раз эти колебания преодолевались убеждением в необходимости продолжать трудное совместительство. Слишком велика была потребность общественно реагировать на «правду» и «неправду» окружающей музыкальной и театральной практики. Кроме того, я ощущал реальную пользу от этого совместительства в смысле постоянного взаимообогащения обеих сфер деятельности.

И это покрывало трудности с лихвой. Ради этого стоило мириться с трудностями.

Круг моих критических интересов был довольно разнообразен. Преобладающее место занимала советская музыкальная действительность — творчество, наука, библиография, нотография, концертная жизнь, исполнительство, музыкальный театр, звуковое кино, самодеятельность.

По-видимому, в силу того, что при быстро нарастающей активности и расширении литературной деятельности я все же

считал себя в первую очередь композитором, вопросам музыкального творчества отводилось в моих печатных высказываниях главное место. Довольно часто публиковал статьи о произведениях, еще не исполненных (а иногда даже и не завершенных), как бы рекомендуя их вниманию театров, концертных организаций и будущих слушателей. Так, задолго до премьер выступал с очерками об операх Шостаковича «Нос» (в журн. «Музыка и Революция», в газ. «Смена») и «Леди Макбет Мценского уезда» (в газ. «Известия»); об опере Шапорина «Декабристы» (в журн. «Рабочий и театр», «Литературной газете») и его кантате «На поле Куликовом» (в газ. «Известия»); операх Дзержинского «Поднятая целина» и Желобинского «Именины» (в газ. «Литературный Ленинград»); о балете Асафьева «Бахчисарайский фонтан» (в газ. «Советское искусство»); симфониях Попова и Шапорина (в журн. «Советская музыка»); об «Ижорской симфонии» Щербачева (в журн. «Рабочий и театр») и о многих других произведениях.

Большинство статей строились на анализе стиля, языка, конструкции-формы, концепционной стороны авторских замыслов. Это уже был ход от критики и публицистики к исследовательской, музыковедческой работе. Однако вступление в область музыковедения и связанное с этим начало работы в научных и учебных заведениях не привело к уходу из прессы. Я уже не мог жить без публицистики, вне жарких «температурных условий» журнально-газетной работы с ее требованиями живой и мгновенной реакции на окружающую музыкальную практику, на радость и злобу «музыкальнго дня».

Я всегда предпочитал выступать под своим именем, так сказать, «с открытым забралом», даже в случаях, когда знал, что иду на заведомый конфликт. Но бывало (в первые годы работы в печати), что из озорства, желания помистифицировать укрывался за псевдонимами (А. Ромашевский, М. Гриман), подобранными со специальной целью создать трудность для их расшифровки. Совсем особыми причинами обусловливалось возникновение псевдонима Сергей Казанцев. Это было в начале 30-х годов. Меня пригласили вести музыкальный отдел в только что открывшейся новой газете «Литературный Ленинград», очень живой и острой, привлекшей симпатии широких читательских кругов. Все в ней было новым — выдвигаемые темы, стиль, планировка полос, характер иллюстраций, формат и шрифт, в значительной мере даже круг сотрудников. Мне показалось не только желательным, но необходимым, чтобы со страниц «Литературного Ленинграда» о музыке заговорил свежий, никому не знакомый голос. Стал искать, но безуспешно: все лучшее было прочно связано с другими органами печати. Поразмыслив, я решил... стать новым сотрудником сам. Договорился с редактором о полнейшей тайне авторства и начал публиковать очерки и статьи на разнообразные музыкальные темы за подписью

«Сергей Казанцев», стараясь придать им новый, своеобразный «угол зрения» и новую индивидуальную манеру изложения.

Опыт удался. Музыканты заинтересовались «дебютантом». Узнав, что я заведую отделом газеты, расспрашивали о нем.

— Это мой ученик, новичок, очень способный юноша, — неизменно с полным хладнокровием отвечал я.

Мистификация длилась до самого закрытия газеты. Но для меня этот опыт оказался «производственно» плодотворным. Он повлиял и на повышение содержательности выступлений и на качественный уровень их стиля.

Что особенно привлекало и привлекает меня в журнально-газетной работе, это широта интересов, которой она настойчиво требует, и разнообразие допускаемых, вернее сказать — подсказываемых ею форм. Всегда хотелось найти новый аспект в печатном высказывании, воспользоваться различными видами беллетризации статьи или рецензии, избрать жанр дневника или письма, форму диалога, применить гибридизацию очерка и репортажа, аналитического исследования и литературного описания.

Были даже случаи, когда я обращался к эпиграмме. В самом начале 30-х годов Шостакович, выступив с первым звуковым фильмом «Одна», в интервью заявил, что порывает с прикладными работами ради того, чтобы отдать себя целиком оперному, балетному и симфоническому творчеству. Но вскоре взялся за музыкальное оформление фильма «Златые горы». Тогда в журнале «Рабочий и театр» появилась карикатурная зарисовка Н. Радлова с четверостишием за подписью «В. Бебе». В том же номере журнала было еще несколько моих эпиграмм, в том числе такая:

Не палочка, а острый томагаук
В его руках. И важен и суров,
Привычным жестом капельмейстер Гаук
Скальпирует великих мастеров.

Гаук обиделся. Это меня огорчило. Но я от души рассмеялся, когда узнал, что причиной обиды было не обвинение в «скальпировании» классиков, а то, что я обозвал его капельмейстером.

Впрочем, порой реакция на эпиграммы бывала и очень нервной. Помню, как режиссер Эммануил Каплан, мой старый товарищ, доброжелатель и единомышленник, долго не мог простить мне стихотворную рецензию в вечерней «Красной газете» на его неудачную постановку вагнеровских «Нюрнбергских мейстерзингеров» в Малом оперном театре. Рецензия на спектакль, в музыкальном отношении отлично проведенный Самосудом, заканчивалась словами:

И, справедливый учиняя суд,
Должны мораль мы вывести отсюда:
Пусть похвалы достоин Самосуд,
Зато Каплан достоин... самосуда.

Окидывая взором пройденный путь журналиста, не отделимый от пути композитора и музыковеда, я проникаюсь чувством живейшего пиетета к этой живой, полезной, необходимой обществу профессии. Она привила мне организованность и дисциплину в труде. Она воспитала во мне чувство постоянной профессиональной, этической и политической ответственности за написанное слово, высказанную мысль. Она со всей доказательностью убеждала в том, что бороться можно только за правое дело и что за него бороться надо непременно всеми силами и до полного его торжества.

Другой «цех» деятелей искусства, с которыми я близко (хотя и менее планомерно) соприкасался за пределами консерватории в бытность ее учеником — цех театральный. Он был многообразен, представлен драматическими и оперными артистами, артистами балета, режиссерами, художниками. Разумеется, теснее всего были связи с тем кругом театральных деятелей, с которыми я сталкивался в работе. Это были в основном работники небольших трупп так называемых передвижных театров, обслуживавших клубные площадки в городе, чаще всего на окраинах, а иной раз и за его пределами. Названия таких коллективов большей частью представляли собой монограмму довольно длинного составного обозначения. ТАМ расшифровывался как Театр актерского мастерства, ЛАРС — как Ленинградская ассоциация работников сцены и т. п. Труппы были маленькие, состояли по преимуществу из молодежи, частично из студентов художественных вузов, частично из выдвинувшихся актеров рабочей самодеятельности. Организационно оформлялись они большей частью при Культотделе ЛОСПС или крупных профессиональных союзах — коммунальщиков, пищевиков, текстильщиков и др. Каждый большой клуб стремился обзавестись своей театральной студией или, на худой конец, театрализованной «живой газетой».

Условия существования таких коллективов были трудными. Средств на приобретение репертуара, скромное оформление спектаклей, оплату музыкальных ансамблей едва хватало. Зарплата актеров, режиссеров и прочих участников постановок была почти символической, но общий энтузиазм — велик и неколебим. К трудному материальному положению привыкали довольно легко. Помогали энергия молодости и вера в реальную художественно-воспитательную пользу работы, поддержка со стороны зрителя, горячо принимавшего эмоциональную игру молодежи, политическую направленность разыгрываемых пьес советских авторов, смелость режиссерских исканий.

Художественная инициатива масс особенно настойчиво подсказывала и внушала театральным деятелям свежесть сценических решений, обрушивалась на закоснелые, шаблонные постано-

вочные приемы и штампы актерской игры, объявив войну «академической вампуке», охватившей не только оперу, но и драму. К этому движению, идущему из театральных «низов», от экспериментов самодеятельности и связанных с ней молодежных профессиональных групп, чутко прислушивались театральные деятели — Мейерхольд, Грипич, Вахтангов, у нас в Ленинграде — Николай Петров, Адриан Пиотровский, тесно связанный с Театром рабочей молодежи (ТРАМ). В ленинградских передвижных театрах работал талантливый режиссер Константин Тверской, совмещавший эту работу с постановками в Большом драматическом театре.

Мне довелось тогда довольно близко соприкоснуться с даровитым режиссером Георгием Владиславовичем Баньковским, всю жизнь отдавшим большей частью недолговечным, перманентно реформируемым передвижным труппам. Это был человек богатых творческих данных — композитор, несколько раз принимавшийся за изучение теории композиции, но бросавший эти занятия, поэт и драматург, оставивший несколько незавершенных пьес и «заготовок» к сценическим произведениям, очень импульсивный интерпретатор — певец, декламатор, актер и, наконец, режиссер смелой инициативы.

Вероятно, в силу комплексной одаренности, которая побуждала его разбрасываться (это в конечном счете несчастливо сказалось на его судьбе), он был сторонником синтетического театра, в котором на принципе большей или меньшей степени равноправия сосуществовали элементы театра драматического и музыкального (причем непременно оперного, опереточного, балетного), свободной пантомимной импровизации, эстрады, синей блузы, живой газеты. Ему удалось сформировать Синтетический театр, который и назывался СИНТ, но просуществовал он недолго как вследствие трудностей, связанных с подготовкой в короткий срок всесторонне развитых актерских кадров, так и отсутствия средств, необходимых для поддержания подобного начинания. Постановки Баньковского, горячо принимаемые зрителем, по преимуществу «периферийным» (даже в рамках города), почти не попадали в зону внимания прессы.[1] Вероятно, большинство из них не было знакомо крупным театральным

[1] Приведу только 2 отзыва, свидетельствующих о признании незаурядности режиссерского дарования Баньковского и значительности некоторых его постановочных работ. «На первое место следует поставить инсценировку «Фабзавуча Красного театра», посвященную «Ленинградской правде», режиссер Баньковский Г. В., — писал театровед А. А. Гвоздев. — Крепкая, уверенная работа с молодым, необыкновенно искренним коллективом. Меткая сатира преподносится остро и четко, в лаконичной форме, остроумно и, главное, содержательно. Здесь меньше всего заметны штампы старого театра, актеры отлично владеют движением и выступают убежденно и твердо» («Красная газета», 22 мая 1925 г.). Театровед С. С. Мокульский дал восторженный отзыв о работе этого коллектива: «Из всех инсценировок, показанных в рабочих

деятелям. Вдобавок вредила еще и присущая этому режиссеру скромность, а может быть, и гордость, не допускавшая какой бы то ни было «саморекламы».

Актеры любили его и доверяли ему. В коллективах, руководимых им, случалось встречаться с актерами самого различного плана — комедийными (здесь он особенно щедро «экипировал» своих питомцев, так как обладал неистощимым юмором и буквально сыпал разящими стрелами острословия как в репетиционной работе, так и в обычной беседе), трагическими, резонерами, «jenne premier'ами», инженю, простаками, травести. И с каждым (или с каждой) работал продуктивно, в непринужденной дружеской манере, развивая именно те стороны их таланта, которые оказывались решающими для их творческого роста.

Вспоминается одаренный актер Агейчик, обладавший гибкой психологической нюансировкой в интонации и подкупающей непосредственностью сценического поведения. Вспоминается худенький мальчик с лицом желтоватого оттенка — Ася Арбузов, одновременно и очень живой, внутренне импульсивный и в то же время застенчивый. Актера из него не вышло, хотя он обладал отчетливо выраженными актерскими данными. Зато вышел перворазрядный советский драматург. Думается, что «вирус театральности» привит ему был в годы его актерских дебютов под эгидой Баньковского, когда он больше всматривался и вникал вообще в специфику сценического, нежели усваивал актерские навыки.

Обладал ли Баньковский индивидуальной, одному ему присущей постановочной манерой, своим «почерком», стилем? Он настойчиво искал этого, но, подверженный воздействию разных образцов режиссуры, которая приобрела в театре тех лет значение проблемы номер один, не давал «устояться» своему методу, непрерывно видоизменяя его в деталях, привнося в постановочную работу то одно, то другое из сценического обихода

клубах в Октябрьские дни, несомненно первое место занимает работа «Фабзавуча Красного театра»,— писал он.— Этот молодой актерский коллектив стоит на грани между профессиональным и самодеятельным театром. Со вторым его связывает классовый состав: это почти сплошь рабочие от станка, которые занимаются в фабзавуче в свободное от фабричной работы время. Они проходят полный курс театральной учебы и по своей тренировке не уступают ученикам профессиональных школ... Литомонтаж «Октябрь» превосходно скомпонован в текстовом отношении и превосходно поставлен тов. Баньковским, использовавшим для оформления инсценировки все средства театральной выразительности: индивидуальное и коллективное чтение, хоровое и сольное пение, танцы, пантомиму, музыку и др. Но по-настоящему ново в выступлении «Фабзавуча Красного театра» мастерство исполнителей. В этом отношении они действительно могут быть признаны образцом для большинства рабочих клубов. Четкие выразительные группы, превосходно поставленные голоса, глубоко эмоциональные и в то же время правдивые интонации, лишенные всякого специфически актерского нажима; скупые и выразительные жесты, наконец, целая серия театральных приемов от возвышенного пафоса до резкой буффонады, пародии и гротеска... Некоторые сцены великолепны» («Жизнь искусства», 1925, № 46).

понравившихся ему спектаклей. Речь, разумеется, идет не о заимствованиях, а о своеобразном преломлении остро подмеченного режиссерского штриха, иногда даже случайного, скорее сымпровизированного, чем выношенного, но схваченного зорким глазом и по достоинству оцененного художественным чутьем. Мейерхольдовское подчас уживалось в его работах с таировским, вахтанговское — с «трамовским». Подобная гибридизация иной раз приводила к неожиданным, эффективным результатам, но затрудняла органичность созревания и укрепления личной режиссерской манеры.

Антиподом Баньковского был работавший в драматическом коллективе Союза коммунальщиков режиссер Константин Александрович Трунов, добросовестный, точный в предлагаемых указаниях и требующий такой же точности в их выполнении. Он отдавал дань многим из бытовавших в те годы режиссерских систем, не чуждался эксцентрики, но делал это из побуждений, противоположных тем, какими руководствовался Баньковский. Тот зажигался от уловленной им «чужой» инициативы, преломлял ее по-своему и, зацепившись за найденное, творил самостоятельно. Трунов же стремился к тому, чтобы в его работах находили отражение основные, наиболее признанные зрителем режиссерские течения современности. Его постановки, логически обоснованные, содержательные, производили впечатление своего рода «сводки» режиссерской практики.

Весьма колоритной фигурой был Борис Николаевич Барабанов, руководитель театральной мастерской Союза пищевиков. Мне не известны подробности его биографии. Не знаю, пришел ли он в рабочий театр из художественного вуза или стал режиссером, выйдя из актерской гущи, как это нередко бывало с дирижерами, выдвигавшимися из оркестрантов. Это был человек несомненно одаренный, пытливо ищущий, темпераментный, страстный. Он мечтал о какой-то особой форме музыкального драматического спектакля, придавал большое значение детальной интонационной разработке произносимой на сцене речи, эмоциональному звуковому комментарию к слову и мизансцене. Его коллектив так и назывался — «Хоровая мастерская», что подразумевало вовсе не преобладание песенного начала в спектаклях, а примат коллективной декламации и акцент внимания на интонационной стихии вообще.

В руководимом Барабановым коллективе царила атмосфера, отчасти напоминавшая что-то сектантское. Кружковцы его боготворили, слепо доверяли его вкусу и разумению, вкладывая в репетиционную работу подлинное увлечение, и отдавались ей, не считаясь с временем. Они жили каждой очередной премьерой, нередко собирались у Барабанова на дому, в небольшой, просто обставленной комнате, для чтения стихов и прозаических сочинений. Причем диапазон читаемого был очень

велик — от Некрасова, Надсона и Брюсова до Маяковского, Горького, Ильфа и Петрова. Барабанов был избалован вниманием «подопечных», иногда позволял себе резкую реплику, повышенный тон, грубое слово. Но все это явно вызывалось азартом в пылу работы; даже обиженный, сначала, немного надувшись, быстро забывал об обиде и сочувственно улыбался, когда следующий «словесный тумак» доставался его товарищу.

Метод работы Барабанова, пожалуй, был ближе всего к трамовским постановочным приемам, к индивидуальной манере руководителя ТРАМа Михаила Соколовского. Вне всякого сомнения, он обладал режиссерской индивидуальностью, что довольно легко улавливалось в рисунках — размашистых, угловатых и особенно в стремительных темпах мизансцены. Быть может, именно в силу присущей ему жажды поиска, стремления к новизне Барабанов пошел на рискованный эксперимент, предложенный ему мной при постановке пьесы Яновского «На лесах». Было это в середине 20-х годов, в период общего увлечения «индустриализацией» и урбанизацией в искусстве. Одна из центральных сцен пьесы разыгрывалась на фоне строительства жилого дома. Действующие лица, строители, переходили с этажа на этаж, сталкиваясь друг с другом на площадках и дощатых переходах.

Я задумал в качестве звукового фона сцены производственную симфонию, затребовав доски, кирпичи, пилы, молотки, жесть, лопаты, которые не без труда, но все же в нужном количестве были добыты энергичным и настойчивым Барабановым. Распределив актеров, не участвовавших в диалогах, на группы и снабдив ритмически разнообразными партиями, я заставил их пилить, колоть, стучать, сотрясать листы жести, сыпать песок, делая все это в разнообразных метрических фигурах и динамических оттенках — от ***pp*** до ***ff***. Поначалу это заинтересовало ребят, да и самого Барабанова, но на третий день прискучило всем. Когда же на планшете сцены стали расти горки опилок, а выстукиваемые ритмы «дурили головы» не только выстукивающим, но и играющим актерам, мешая им произносить текст, поднялись раздражение и протесты. Барабанов, вначале колебавшийся, вскоре сдался. Я признал неудачу своей затеи, и спектакль, уже близящийся к премьере, призваны были спасать композиторы Волошинов и Чулаки, в короткий срок придавшие ему удачное песенное оформление.

Как уже отмечалось, в большинстве передвижных коллективов музыкально-исполнительские средства был предельно скромны. Нередко композитор довольствовался роялем, партию которого во время спектаклей исполнял сам автор. Так было в театральной студии Института живого слова, где в виде дебюта мне предложили музыкальное оформление пьесы Валерия Брюсова «Земля». Я построил музыку на комбинациях из уве-

личенных трезвучий, сталкивая и сопрягая друг с другом без какой-либо гармонической примеси целотонные звукоряды, что привело к весьма причудливым звучаниям.

Когда приходилось иметь дело с маленькими инструментальными ансамблями, это наталкивало на путь сближения с ультрасовременными течениями в области камерной музыки. Вспоминались «История солдата» и «Прибаутки» Стравинского и разновидности ансамблевых Kammer-music Хиндемита. Это заинтересовывало, побуждало ставить перед собой заманчивые своей трудностью задачи, но большей частью мало увязывалось со стилем, образной сущностью и языком пьес, к которым подгонялось оформление. Помню скандал, разразившийся по такому поводу между мной и дирекцией на заключительной стадии репетиций какой-то «антиалкогольной» по теме пьесы (кажется, называлась она «Море по колено»), в театре Пролеткульта. На меня ополчились все — администрация, режиссер, актеры. Оборонялись только двое — композитор и твердо ставший на его сторону скрипач Иосиф Вильямович Кауфман.

Работа в драматическом театре, безусловно, плодотворно влияла на творческий рост композиторов. Большей частью она не была формой «ухода на промысел», а приобретала значение активного творческого фактора, приучая к профессиональной дисциплине, соблюдению темпа работы, лаконичности и точности высказывания, учету слуховой и вкусовой настройки массового зрителя, решению задач воплощения в музыке образов, взятых непосредственно из современной действительности. В первых значительных симфонических произведениях крупных композиторов в качестве «строительного материала», иногда второстепенного, связующего, или подсобного назначения, а иногда и основополагающего, главного, встречались темы, фактурные обороты, гармонические, ритмические, тембровые детали, заимствованные из скромных партитур, в свое время служивших звуковым оформлением драматических спектаклей.

Так было с Первой симфонией Шапорина, вобравшей в себя немало по-новому преломленных и развитых эпизодов и кадров из музыки к «Штурму Перекопа», к «Десяти Октябрям», к «Штилю» и «Бронепоезду 14-69». Так было у Шостаковича, оформлявшего специально написанной музыкой немой фильм Г. Козинцева и Л. Трауберга «Новый Вавилон» и ряд спектаклей ленинградского ТРАМа. И у Стрельникова, и у Дешевова; несколько позже — у Животова, Кочурова, Желобинского.

Драматический театр (так же, как с первых шагов звуковое кино) был «передним краем» в наступательном движении советского искусства к новым берегам, действенным и оперативным оружием в идеологической борьбе. Участвуя в музыкальном оформлении спектаклей драматического театра и кинофильмов, композиторы вооружались из их арсенала, проходили боевую подготовку, которая послужила большинству из них

в дальнейшей творческой работе уже в автономной сфере собственного искусства.

Я это ощущал на себе. В остросовременной молодежной пьесе актера Юрия Михайловича Свирина, имевшей загадочное название «Секрет Каландры», из действующих лиц которой запомнилось только одно — школьница-подросток со странным именем Гуся, я выступал в качестве композитора. В каком именно из передвижных театров была поставлена пьеса, уже не помню, забыл и режиссера, ставившего спектакль. Но музыка к ней — веселая, простая, частично цитирующая бытовые напевы первых лет Советской власти, сохранилась. Музыка, рожденная от образов и фабулы, сопряженных с духом советской действительности и массовой психологией эпохи, «проросла» в другие, более емкие и развитые самостоятельные музыкальные произведения. Спустя много лет она оплодотворила замысел сюиты «1919-й год» для скрипки и фортепиано, а еще позже — страницы двух средних частей Второй симфонии («Повесть о герое нашего времени»). Так было и после постановки пьес «Командарм-2» И. Сельвинского в театре Акдрамы (реж. Н. Петров, В. Соловьев) и «Баня» В. Маяковского в драматическом театре Госнардома (реж. В. Люце).

Значительные куски музыки из этих постановок, при всей контрастности и характера и стиля партитур, дали толчок к последующему возникновению самостоятельных музыкальных произведений.

Глава V

Из деятелей музыкального театра, с которыми доводилось соприкасаться довольно близко в 20-х годах, хочу прежде всего вспомнить о Владимире Александровиче Дранишникове. Это был типичный представитель первого поколения советских музыкантов, устремленный к преобразованиям, инициативный, полный огромного жизнелюбия и кипучей энергии, пионер новой культуры. Он был буквально одержим музыкой, обладал выдающимися данными как пианист и дирижер, отличной музыкальной памятью, тонким и острым слухом (особенно тембровым), широкоохватной начитанностью в партитурах. Его живо интересовало все новое, что появлялось в области композиции, к которой был причастен и сам (помню его красочный Этюд для оркестра, исполненный в одном из концертов филармонии). Совершенно закономерно он вошел в состав Кружка новой музыки и стал одним из ревностных пропагандистов произведений Стравинского, Прокофьева, французской «Шестерки», Хиндемита, Казеллы и других зарубежных композиторов молодого поколения.

В первые же годы Великого Октября Дранишников быстро выдвинулся сначала как балетный, но вскоре и как оперный

дирижер. Ярко выраженное волевое начало, темпераментность исполнения, чуткость в пользовании «светотенью» динамических контрастов, наглядность в выявлении интерпретационных намерений — все эти свойства располагали к нему оркестровый коллектив, из которого он умел извлекать максимум выразительности при минимуме затрат на репетиционную работу.

Человек широкой натуры и доброго сердца, он был общителен и отзывчив. При всей присущей мне в юности застенчивости, не будучи знакомым с Дранишниковым, я написал ему письмо, в котором просил содействовать допуску на некоторые спектакли Мариинского театра, имевшие для меня, студента II курса композиторского факультета, не развлекательный, а профессионально-познавательный интерес. Написал в каком-то порыве, как бы вслух поверяя свои мечты, вовсе не надеясь на отклик. И забыл об этом. Но через пару дней получил записку с приглашением прийти к нему в воскресенье, захватив для показа свои сочинения.

Поначалу я смущался, с бьющимся сердцем нажимая кнопку у двери его квартиры на улице Печатников. Радушие, с которым он меня встретил, устранило смущение.

— Я очень рад, что вы обратились ко мне как музыкант к музыканту, без всякой салонщины,— крепко пожимая руку, сказал он и усадил меня за рояль.

Просмотрев мои романсы и фортепианные пьесы, он поставил на пульт тетрадки сочинений Мийо и, если не ошибаюсь, Малипьеро, стал разъяснять, насколько раздвинуты сейчас понятия тональности, лада, как свободно трактуются тональные связи и соотношения и, в частности, при использовании органного пункта. Последнее было сделано в назидание по поводу скромного «автентического» использования басовой педали в конце моего романса «Сны», казавшегося мне и острым и оригинальным. В какие-нибудь 20 минут он распахнул горизонты, о которых я и слыхом не слыхал на протяжении полуторагодичных занятий в вузе. Я был и зачарован и растерян.

— А что касается билетов, то звоните без стеснения накануне интересующего вас спектакля; устрою контрамарку. Только смотрите, чтоб это не был какой-нибудь юбилейный или вообще gala-спектакль.

С помощью Дранишникова не раз и в этом и в следующем сезоне я посещал с Шостаковичем оперные и балетные спектакли, чему содействовала также солистка оперы Мария Владимировна Коваленко, давняя пациентка моего отца и приятельница матери.

В кабинете Дранишникова в красивой раме висел его большой фотографический портрет, подаренный почитателями, снабдившими фотографию пространным автографом, но пожелавшими при этом сохранить инкогнито. Из длинной надписи «от группы поклонников» запомнились слова — «русскому

богатырю». Таким он и был — красивый, сильный, неутомимый, ведущий напряженную, творчески приподнятую по тонусу трудовую жизнь и в то же время отнюдь не придерживавшийся пословицы «делу — время, веселью — час», а удлиняющий этот «час», правда, не в ущерб делу, но — увы!, как это доказала его безвременная кончина — в ущерб здоровью. Нередко засиживался он за дружеским пиршественным столом до зари, затем ехал домой, принимал «мультидуш», сооруженный в ванной комнате (здесь обдавали его со всех сторон холодные, теплые, горячие струи, бившие из разных точек и в разных направлениях), и к началу оркестровой репетиции стоял за пультом свежий и бодрый, готовый к длительному энтузиастическому труду.

Специфически дирижерская одаренность Дранишникова была исключительной. Он обладал особым талантом читки партитуры с листа, причем уже по началу рисунка какой-нибудь линии схватывал (наполовину интуитивно, наполовину осознанно) потенцию ее развития, угадывал характер и меру этого развития, с одного взгляда определял и размежевывал в комплексе разнообразных линий — руководящие, основные, второплановые, подсобные. Это позволяло ему действительно «с листа» репетировать незнакомые партитуры, хотя бы «Дальнего звона» Шрекера, страницы печатного экземпляра которого, полученного от «Universal Edition», он тут же перед оркестром не без некоторой рисовки разрезал перочинным ножом перед проигрыванием.

Впрочем, бывали случаи, когда эта легкость мгновенного охвата и усвоения сути партитуры, внушавшая ему убежденность в неисчерпаемости своих возможностей и непогрешимости намерений, подводила его. Так было с филармоническим исполнением «Орфея» Монтеверди, требовавшим кропотливой предварительной работы по реконструкции давно утраченных стилевых исполнительских приемов и упорных занятий с оркестром, солистами и хором над органическим сопряжением этих приемов (буде они будут найдены) с психологией и технологией современного звуковосприятия. Здесь Дранишникова постигло поражение. Критический коллективный отзыв в журнале «Жизнь искусства» надолго обострил отношения между дирижером и музыкальной критикой вообще.

Дранишников, как, впрочем, и многие крупные музыканты-исполнители тех лет, не мог преодолеть в себе пережитка нетерпимости к критике. Он болезненно относился к любому замечанию в печати, считал себя недооцененным. Об этом много позже с горечью рассказывал мне Борис Владимирович Асафьев, находившийся с ним в тесных творчески-дружеских отношениях.

При всем том можно утверждать, что Дранишников принадлежал к числу сравнительно немногих музыкантов, которые

в начале 20-х годов заложили в оперном театре основу нового советского метода — постановочного и исполнительского. Одним из первых оперных дирижеров он практиковал принцип коллегиальности в работе, срастаясь, сживаясь от постановки к постановке с режиссером и художником, становящимися его сообщниками и единомышленниками, и организуя через творческое сближение с концертмейстерами и хормейстерами спаянность и единство оркестра, хора, всей труппы. Содружество Дранишникова — Радлова — Дмитриева стало как бы прообразом творческих постановочных групп, определявших лицо театров (группа Самосуда — Смолича — Дмитриева в Малом оперном театре или позже Пазовского — Баратова — Федоровского или Хайкина — Шлепянова — Константиновского). Это содружество обеспечило осуществление в короткий срок резкого качественного скачка всей музыкально-сценической культуры ленинградского Гатоба в таких постановках, как «Любовь к трем апельсинам» С. Прокофьева (1926), «Борис Годунов» Мусоргского в авторской редакции (1928) и «Воццек» А. Берга (1927).[1]

Увлеченность — вот что являлось основной чертой артистического облика Дранишникова. Когда он увлекался произведением и задачей его исполнительского раскрытия, то не жалел ни времени, ни сил на тщательную отделку партитуры. Он мог выходить из репетиционного графика и, увлекая за собою коллектив, заставлять и других забывать о расписании. Мог многократно повторять какой-нибудь эпизод, период, даже двутакт, и совсем не ради зубрежки или придирчивого отсчета метрономических обозначений, а наслаждаясь музыкой — гармонией. инструментовкой, мелодическими оборотами и вовлекая каждого оркестранта и хориста в процесс «эстетической дегустации».

Четыре названные постановки (и еще «Саломея» и «Кавалер роз» Р. Штрауса, много позже — «Пиковая дама» Чайковского и «Отелло» Верди) были предметом сильного и непреходящего увлечения Дранишникова. Всегда волнующими, творчески содержательными были репетиции и спектакли этих опер. Особенно же «Воццека», непривычная фактура, сложнейшая интонационная и ритмическая вязь, ансамблевые трудности которого поначалу отпугивали и вокалистов на уроках в классе, и оркестрантов на первых корректурных читках. Дранишников быстро преодолел «барьер» недоверия, открыв исполнителям секрет микродинамики и микроагогики, являющихся верным ключом к трактовке этой, пожалуй действительно единственной в своем роде, оперы. Он научил их достигать экспрессивности в произнесении одной ноты, интерпретировать паузы, обыгрывая их драматургическую функцию, добиваться напевности

[1] Художником «Воццека» был не Дмитриев, а М. Левин, но в этом спектакле обозначились спаянность постановочных и исполнительских устремлений и намерений дирижера и режиссера.

в мельчайшей клетке речитации, выразительности в необычных тембровых сочетаниях. Постепенно из мельчайших «ячеек выразительности» прочерчивались крупные линии *crescendi, diminuendi, accelerandi* и *ritardandi*, возникали большие драматические и трагедийные нарастания.

Памятны репетиции завершающего этапа постановочной работы над «Воццеком». В середине пустого затемненного зала за столиком, тускло освещенным крошечной электролампочкой с абажуром-щитком, сидели Радлов, Асафьев, Левин и немного поодаль — бледный, застенчивый на вид, с мягкой прядью темных волос, ниспадавшей на лоб, и меланхолическим взором — автор оперы Альбан Берг, а рядом с ним Николай Михайлович Стрельников. Незадолго до этого он сблизился с Бергом в Вене, а здесь взял на себя миссию «музыкального гида» и переводчика нашего гостя.

Радлов время от времени прерывал действие, уточнял мизансцены, переходя на сцену по мосткам, переброшенным через оркестровую «яму». Левин по телефону регулировал эффекты освещения, игравшие действенную роль в экспрессионистски накаленной постановке. У Дранишникова было сделано все. Остановок не требовалось. Он музицировал непринужденно и вел за собой солистов и оркестр, как бы взяв на себя все трудности партитуры и освободив от них остальных исполнителей.

С не меньшим увлечением готовил, выпускал и вел Дранишников такие контрастные «Воццеку» спектакли, как «Любовь к трем апельсинам» или «Борис Годунов» в авторской версии. В живом озвучивании веселой и искрометной комедии Гоцци — Мейерхольда, расцвеченной броскими, переливчато-яркими красками оркестровой палитры Прокофьева, его дирижерская палочка действительно становилась волшебной. Казалось, именно она вызывала прозрачность и легкость звучания, придавала стремительность и занимательность музыкальному повествованию. В «Борисе» подавляли могучие глыбы хоровых и туттийных пластов, сочность жанровых эпизодов и сцен, глубина в обрисовке напряженных психологических состояний.

Любил Дранишников и некоторые «чужие», не им подготовленные спектакли, например «Князя Игоря» Бородина. В интерпретации этой партитуры он добивался предельной рельефности национального колорита, стихийных, по-рериховски впечатляющих, резко и крупно очерченных динамических линий. Особенно запомнился в одном из спектаклей финал картины у Ярославны с развернутым в могучих очертаниях звучанием вечевого набата.

Но далеко не все увлекало Дранишникова и не всегда постоянными были его увлечения. И это естественно, приводило к неудачам, а иногда почти что провалам. Такими неудачами были «Золото Рейна» Вагнера (1933) и «Дальний звон» Шрекера (1925). «Нейтральные» спектакли проходили внешне гладко,

однако без подъема. К привычному он быстро охладевал, становился более или менее равнодушным, подчас даже небрежным. По поводу будничных, «проходных» для него спектаклей невольно вспоминаются его слова, сказанные как-то в личной беседе:

— Не забывайте, что дирижирование в опере, помимо всего, это еще и большой физический труд. Взять хотя бы «Руслана». Продирижировать им — это по физической нагрузке примерно то же, что поднять на пятый этаж на своих плечах пять кубометров дров.

Я знал Дранишникова в его расцветный, ленинградский период, оборвавшийся в середине 30-х годов, когда он для многих из нас совершенно неожиданно переехал в Киев, где проработал всего несколько лет. В этот последний период своей жизни он изредка гастролировал в Ленинградской филармонии. В один из таких приездов и, кажется, даже во время концерта с ним случился инсульт. Но и до этого видно было, что он внутренне надломлен и находится на спаде. Его извели постоянный напряженный труд и неуемное жизнелюбие во всех его проявлениях, оказавшиеся непосильными даже для его могучей, богатырской натуры. А мириться с мыслью о том, чтобы в чем-либо себя лимитировать, он не хотел и не мог.

Среди «первых каменщиков», закладывавших прочный фундамент величественного здания советской музыкально-сценической культуры, был и Самуил Абрамович Самосуд, организатор, вдохновитель и руководитель творческой деятельности Ленинградского Малого оперного театра. Романтика первых лет революции, пора ее прекрасной весны, когда зеленели неисчислимые «побеги исканий»,— такова была атмосфера, породившая и выдвинувшая новый тип музыкально-театрального деятеля, к которому принадлежит этот замечательный художник-искатель.

Простота — вот первое, что отличало и его облик, и его поведение от старого представления об оперном дирижере. Никакой позы. Ничего наигранного. Полное отсутствие кастовой замкнутости, проявлений превосходства своего положения в иерархии театральной «табели о рангах». Помнится, в 20-е годы он ходил, а нередко и становился за пульт в свободной черной бархатной курте, напоминавшей по покрою не то костюм живописца, не то «спецовку» рабочего. Возможно, что в этом проявлялась характерная для атмосферы тех лет «фронда» против условно помпезного (вспомним кожаную куртку Мейерхольда или эстрадную толстовку Смирнова-Сокольского). Но скорее всего сказывалась демократичность, стремление не отделиться от сидящего в зале зрителя-слушателя, а сблизиться с ним.

Простота всегда отличала и отношения Самосуда с товарищами по работе как старшими, так и равными по положению

и «нижестоящими». При решении общей творческой задачи ни в репетиционном процессе, ни при исполнении он не делал различия между премьером и хористом, концертмейстером группы и оркестрантом, сидящим за последним пультом. Однако никогда простота отношений не переходила в панибратство. Это была деловая простота, исключавшая праздность, суесловие, простота, основанная на высокой требовательности, неизменно напоминающая о необходимости дорожить каждой минутой рабочего времени. В этой простоте был свой артистизм, чуждый всему показному, проявляющийся в максимальной концентрированности творческого процесса и предельной рационализации подсобных, чисто технических элементов.

На этом и вырос авторитет Самосуда, пришедшего в коллектив, по существу, безвестным музыкантом, работавшим виолончелистом в оркестре Оперного театра Госнардома, где он был отмечен вниманием Шаляпина, по чьей инициативе его вызволили из оркестровой «ямы» и поставили дебютантом за дирижерский пульт.

Первой серьезной удачей Самосуда как оперного дирижера была «Луиза» — «музыкальный роман» Г. Шарпантье, поставленный Малым оперным театром в ноябре 1920 года. Спектакль получил высокую оценку печати и, в частности, горячий отклик со стороны Асафьева,[1] что упрочило положение начинающего дирижера.

Далее самосудовские спектакли в течение долгих лет, вплоть до его перехода на работу в Большой театр Союза ССР, стали своего рода магистральной линией репертуара Малегота. Здесь были русские классические оперы и западная классика, серия оперетт, классических и современных, произведения современных зарубежных авторов и цикл новых советских опер. Во всем этом отражался диапазон поисков молодого театра, что было в основном делом инициативы Самосуда, быстро завоевавшего положение руководителя коллектива и при этом не только в музыкальных вопросах.

Такого положения он достиг отнюдь не административным путем[2] и не только в силу должности главного дирижера, а затем и художественного руководителя. Он был душой театра, в котором его можно было найти всегда, в любое время с утра до вечера, а иногда и до глубокой ночи. И везде — то в зрительном зале или репетиционных помещениях, то в фойе, дирекции, музее, библиотеке, декорационных мастерских — дирижи-

[1] «Праздник» — так озаглавил Асафьев статью об этом спектакле.— «Жизнь искусства», 5 ноября 1920 г.

[2] Один вновь назначенный недолговременный директор театра самодовольно объявил мне как представителю печати: «Я короновал Самосуда во всех цехах». На самом деле «короновал» его коллектив, добровольно доверившийся его вкусу, уму, воле и такту, задолго до появления самонадеянного директора.

рующим, слушающим, дающим советы режиссерам, балетмейстерам, художникам и бутафорам, работающим с либреттистом, переводчиком, композитором. Он присутствовал на занятиях вокалистов и тренировке оркестровых музыкантов.

На все требовалась виза Самосуда. Это делалось не по приказу и не по взаимной договоренности, а в силу безоговорочного его авторитета, как человека, ставшего для всех высшим арбитром в каждой постановке и судьбе театра в целом, который вскоре стали называть «лабораторией советской оперы».

Можно сказать без преувеличения, что к началу 30-х годов Малый оперный театр стал своего рода средоточием композиторских и литературных сил. Это тоже было делом рук Самосуда. Он умел находить, привлекать, заражать энтузиазмом, брать в плен личного обаяния людей, нужных его делу. Так завязывались у него «интеллектуальные и творческие романы» с Маяковским, Мейерхольдом, Шостаковичем, Прокофьевым и другими крупнейшими деятелями советского искусства. Иногда такие «романы» лишь намечались, но не получали практической реализации, как это было, например, с Петровым-Водкиным, которого Самосуд намеревался привлечь к оформлению оперы Дзержинского «Тихий Дон». Альянс не состоялся лишь потому, что группа ленинградских композиторов, жившая в то время в Детском Селе бок о бок с художником, отговорила его от участия в данной работе. Но наряду с «именами» Самосуд почти безошибочно вербовал и представителей неизвестной молодежи.

Многое было сопряжено с риском. Экспериментируя, приходилось одновременно и учить и учиться. Ведь образцов для советской оперы не было. Проверенных методов ее создания — тоже. Самосуд выступал пионером и проявлял себя как умный стратег и осмотрительный тактик. Количество замыслов намного превышало возможности труппы, и многие из замыслов не доводились до сценической реализации. Вспоминается ряд сцен, написанных Виссарионом Шебалиным для оперы на сюжет «Думы про Опанаса» Эдуарда Багрицкого; детальные планы оперы об Отечественной войне 1812 года, разработанные Асафьевым; заготовки оперной интерпретации леоновской «Соти», сделанные Михаилом Леонидовичем Старокадомским; целые картины коллективной оперы Кочурова, Томилина, Тускии и Желобинского, посвященной революции 1905 года, которые были показаны в «живом звучании» солистами, хором и оркестром. Все это было именно лабораторной работой, служило накоплению опыта, подвергалось проверке. Если проверка не давала удовлетворительных результатов, опера снималась с постановочного конвейера.

Только очень смелый и убежденный деятель мог на протяжении полутора десятилетий возглавлять театр и, руководя им, не терять уверенности в правоте своего дела при неизбежных неудачах, не отступая под натиском яростной полемики

как со стороны приверженцев охранительных традиций, так и от поборников безоглядного экспериментирования.

С начинающими авторами — «новобранцами», как он говорил, по обыкновению сильно картавя,— Самосуд работал заботливо и методично. Многократные проигрывания отдельных эпизодов, пробы звучания хора, за которыми следовали лаконичный, но предельно точный по меткости замечаний анализ и далее корректировка сделанного, иной раз доходящая до пересочинения,— это была настоящая и ремесленно-профессиональная и художественная, творческая школа, так сказать, «практическая консерватория», на которую не жалелось времени. Такую школу у Самосуда прошли многие молодые композиторы. Иногда дело доходило до того, что театр шел на вторичную постановку новой редакции оперы, как это было с «Камаринским мужиком» Желобинского.

Разумеется, с разными авторами Самосуд работал по-разному. Вспоминаю, например, постановку «Носа» — первой оперы молодого Шостаковича в 1929 году. Сам по себе заказ оперы по инициативе Самосуда, подсказанной ему одним молодым критиком, был шагом очень смелым. Все в «Носе» было необычно: сценарный замысел, включающий вмонтированные в прозаический текст гоголевской повести фрагменты из других его произведений («Старосветских помещиков», «Невского проспекта», «Мертвых душ»); декламационно-разговорный стиль вокальных партий десятков действующих лиц; парадоксальный оркестровый состав, базированный на использовании *по одному* видовому инструменту каждой из групп духовых,[1] на добавлении к смычковому квинтету группы щипковых — домр и балалаек, на привлечении разнообразного набора ударных, двух арф и фортепиано.

Постановка «Носа» (реж. Н. Смолич, худож. В. Дмитриев) держалась на сцене относительно долго, хотя вызывала горячие споры в музыкальной среде и активное противодействие большей части зрителей.[2] Ее значение было сугубо лабораторным как для композитора (опыт комедийно-гротескного «Носа» в чем-то предопределил эволюцию его оперного стиля, по-новому и, по существу, «антиподно» раскрывшегося в трагической «Леди Макбет Мценского уезда» — «Катерине Измайловой»), так и для театрального коллектива. При спорности концепции, крайностях изощренных форм выразительности постановка «Носа» до предела напрягла исполнительскую инициативу уча-

[1] Флейта с заменой пикколо н альтовой; гобой с заменой английским рожком; кларнет с заменой эсным и басовым: фагот с заменой контрафаготом; труба, чередуемая с корнет-а-пистоном; валторна н басовый тромбон.

[2] Весной 1929 г., почти за полгода до премьеры, готовый спектакль был вынесен на общественный просмотр. Возник жаркий спор, в ходе которого судьбу спектакля отстояли профессор Леонид Владимирович Николаев, критик Виктор Маркович Городинский и Самосуд.

стников спектакля. Актерски спектакль получился безукоризненным. Мизансценирование, ансамбль, подача фраз, реплик, слов доведены были до предела четкости и характерности, так же, как и выполнение деталей инструментального письма — «антиорганного», антигомофонного, основанного на мелкоимитационном, кадровом принципе, на раскрытии музыкальных образов в сложнейшем комплексе политембровых сочетаний.

Самосуд с поразительной виртуозностью обращался с этой необыкновенной политембровой и полиритмической палитрой. В музыкальном исполнении он добился такой легкости и подвижности агогики и динамики, ансамблевой спаянности многообразных компонентов, какая привычна при озвучивании прозрачной и простой фактуры россиниевского «Севильского цирюльника». Трудно даже представить себе, какие за этим стояли «издержки» настойчивого, упорного, тщательного труда! И музыкальное исполнение (впрочем, как всегда у Самосуда) стало фактором, определившим стиль спектакля, обусловив общий сценический темп, оплодотворив режиссерскую выдумку и актерскую манеру.

А вот другой пример, правда, относящийся к более позднему периоду — спектакль 1935 года — «Тихий Дон» Дзержинского. Произведение совсем иного характера и склада, иной эстетики. Если «Нос» легко можно было провалить при малейшей, даже простой технической «недотянутости» исполнения, то еще легче было, по-видимому, скомпрометировать оперу Дзержинского, в сущности, лишенную партитурного замысла, не говоря уже о партитурном решении. Самосуд избежал этого. Он уловил существенное в оперном первенце молодого композитора — талантливо схваченную в нем «интонационную правду жизни», то, о чем очень метко через несколько лет после премьеры писал Асафьев.[1] Уловил и исполнительски выдвинул на первый план, акцентируя в качестве естественных кульминаций спектакля, с одной стороны, линию драматичной судьбы Аксиньи, ее лирико-песенные излияния («Долинушка, ты, долинушка»), с другой — народнопесенные пласты, особенно заключительный хор «От края и до края» и, наконец, характеристические бытовые зарисовки персонажей второго плана — конюха Сашки, сумасшедшего солдата во фронтовой сцене, стариков, гуляющих на свадьбе.

Именно первая, малеготовская, самосудовская постановка «Тихого Дона» безоговорочно решила судьбу и дальнейшую «репертуарную биографию» произведения. Это получилось

[1] «На сцене... появились люди живой интонации и естественной повадки, мелодии одушевились песенностью, лирика стала... выразителем здорового чувства... «Тихий Дон» — на своем этапе — отстоял и оправдал права на признание здоровых и жизненных корней в советской опере» (Б. В. Асафьев. Опера. — Сб. «Очерки советского музыкального творчества». М., 1947, стр. 26).

потому, что «автор спектакля» (так в данном, как и во многих других случаях можно назвать Самосуда) нашел тот самый ключ интерпретационной выразительности, который соответствовал природе композиторского замысла, выявлял его в полной мере, вопреки техническим погрешностям партитуры, обходя их, отодвигая, заслоняя от внимания слушателей, переключенного на существенное, основное. Этот ключ был в свежести, искренности, безыскусственности как вокального, так и инструментального «произнесения»-высказывания, в психологической перекличке приемов интонационной зарисовки изображаемой эпохи с интонационным строем современности.

Почувствовав и поняв это, Самосуд еще в начальной стадии работы решил вопрос о постановке «Тихого Дона», несмотря на то, что за год до премьеры эта опера, представленная автором на Всесоюзный конкурс, проводимый Большим театром Союза ССР, не только не была премирована, но даже не удостоилась похвального отзыва. Подчеркну при этом, что Самосуд решил этот вопрос в то время, когда с громадным успехом проводил спектакли поставленной им в Малеготе оперы Шостаковича «Леди Макбет Мценского уезда», столь далекой по стилевым показателям и по эстетической природе от «Тихого Дона». В этом сказались широта его эстетического кругозора и дальновидность как руководителя театра, стремящегося обеспечить разносторонность и «многоголосие» репертуара.

Самосуд был замечательным музыкантом. Помимо «пристальности» слуха, безошибочного ощущения пропорций архитектоники, позволявшего ему с удивительной выпуклостью лепить крупную форму, было у него одно редкое свойство, необходимое для оперного дирижера, особенно для первого исполнения новых произведений. Оно заключалось в умении верно определить и ярко выявить главное в содержании музыки, выделить ведущую стилевую черту.

С особенной силой «чувство музыки» проявилось у него в послевоенный период в интерпретации оперы-эпопеи Прокофьева «Война и мир». Самосуд настойчиво и самоотверженно, с присущей ему энергией бойца добивался ее постановки сначала в концертном исполнении, затем, в 1946 и 1947 годах, в двух спектаклях, на которые была разделена грандиозная опера.

Премьеры обеих частей «Войны и мира» состоялись в Малом оперном театре, родном театре Самосуда. С прежней энергией, с той же, что и раньше, хорошей придирчивостью вел он подготовительную работу, вникая во все мелочи репетиционного процесса, дирижируя не только оркестром, хором, певцами, но и всеми участниками постановки, начиная от режиссера и кончая костюмерами и гримерами. Прошло много лет с того времени, как он расстался с созданным и воспитанным им коллективом. Но встретились они так, словно и не было длительной разлуки.

Дранишников и Самосуд. Можно с уверенностью утверждать,

что эти крупнейшие музыканты недавнего прошлого воплощали в себе и как бы символизировали целую эпоху развития советской оперной культуры, ее созидательный дух, смелые, дерзкие искания, убежденное и настойчивое стремление в высших формах музыкального исполнительства достичь сопряженности специфики своего искусства с передовыми идеями современности и с современными достижениями в области смежных искусств. Такие спектакли, как «авторский» «Борис Годунов», «Орлиный бунт», «Любовь к трем апельсинам», «Воццек» в Гатобе, как «За Красный Петроград», «Нос», «Джонни наигрывает» в Малеготе, были совершенно невозможны, немыслимы в условиях дооктябрьской оперной сцены. А ведь появились они — одни менее чем через 10 лет после Октября 1917 года, другие — немногим более того. Это и знаменовало собой наступление новой фазы развития не только русской, но и мировой оперной культуры, советской ее фазы, с которой навсегда неразрывно связанными останутся имена двух названных дирижеров.

Из вокалистов, с которыми в юные годы приходилось соприкасаться как слушателю, критику, пианисту-партнеру и, наконец, композитору, я мог бы вспомнить многих — Николая Константиновича Печковского, Владимира Ричардовича Сливинского, Романа Исидоровича Чарова, Ольгу Николаевну Бутомо-Названову, Веру Ильиничну Павловскую-Боровик, Веру Духовскую. И здесь, как в любой сфере музыкально-исполнительской деятельности, происходили бурные процессы в переоценке эстетических критериев, углублении психологического и социального содержания интерпретации. Лаконичности ради остановлюсь, однако, лишь на двух примерах, которые представляются мне показательными для культуры камерного вокального исполнительства, переживавшего в 20-е годы пору подъема и интенсивного развития.

С Николаем Николаевичем Рождественским я познакомился по его инициативе. Рождественский был неутомимым «разведчиком» нового репертуара. Едва прослышав о только что написанных вокальных произведениях, хотя бы совсем безвестного автора, он предпринимал шаги, чтобы познакомиться с ними. После удачного исполнения на ученическом вечере консерватории студенткой Машановой трех моих романсов на собственные стихи он через каких-то посредников пригласил меня к себе.

Не без смущения вошел я в кабинет, увешанный афишами и венками. Мне доводилось слышать о капризности характера артиста. Однако знакомство сошло гладко, породив взаимные симпатии и доверие. Мы стали встречаться. Он выучил и исполнил мои вокальные пьесы. Я прошел с ним цикл Равеля «Естественные истории», «Прибаутки» Стравинского, ряд романсов Римского-Корсакова, Танеева, Кюи. Иногда он приглашал меня

аккомпанировать ему на каком-нибудь случайном концерте, тем самым предоставляя возможность заработать. «Колючки» его характера, от которых меня предостерегали, в первое время действительно прицеплялись в виде въедливых расспросов — почему мелодия или гармония в каком-нибудь месте написана так, а не иначе (в ответ на что я должен был доказывать правомерность примененного приема) — или в попытках оспорить высказанное мной мнение о каком-либо музыканте. Вскоре он «сложил оружие», убедившись в аргументированности моих суждений. Кажется, решающую роль здесь сыграл обмен мнениями по поводу образовавшихся тогда группировок ленинградских музыкантов. Он бывал в доме музыковеда Андрея Николаевича Римского-Корсакова, сына великого композитора. Рассказывая о слышанном в этом доме, говорил:

— Вот они считают вас, молодежь, нигилистами и недоучками, противопоставляя вам Штейнберга, Чернова, Вейсберг, Гнесина как академистов.

— Какие же это академисты? — запальчиво парировал я.

— Ну, а как же тогда обозначить их направление?

— Всю эту группу можно назвать псевдоакадемической,— после некоторой паузы ответил я.

Это привело Рождественского в восторг. При ближайшей встрече он возбужденно рассказал о том, какой переполох в доме Римских-Корсаковых произвела моя бутада.

Рождественский был художником-вокалистом, мастером интерпретации, несмотря на то, что голосовых данных в ту пору у него сохранилось мало. Когда он пел камерную литературу (всегда в форме Liederabend'a, иногда тематического, но большей частью монографического порядка), слушатели почти не замечали нехватки физической силы звучания. Секрет заключался в соблюдении динамических пропорций. Относительность forte оправдывалась скрупулезной отделкой «соседствующих» оттенков, органической постепенностью, нарастания звука в crescendo и его истаивания в diminuendo, множественностью оттенков переходного значения. Все было обоснованным, вытекало из продуманного общего плана так, что кульминация всегда оказывалась на нужном месте и звучала действительно как кульминация по сравнению с предшествующим и последующим.

Но было и другое, что придавало прелесть исполнению Рождественского, — высокое искусство музыкальной фразировки, умение оттенить малейший изгиб мелодии, то, что неизбежно связано с искусством произнесения слова. В этом и заключалась сильная сторона интерпретации Рождественского, достигавшего органического сплава литературного и музыкального стилей. Осуществлялось это не такими элементарными, хотя и трудными средствами, как отточенность дикции, а обостренным чувством меры в совокупном использовании всех средств выразительности.

Работать с Рождественским было и радостно и трудно. Радостно потому, что, разучивая пьесу, он шел от находки к находке, заражал пафосом вдохновения и проявлял чуткость к творческой инициативе. Трудно потому, что нервозность его натуры в минуты, когда он чувствовал затруднение в реальном воплощении художественного намерения, приобретала преувеличенно резкий, подчас уродливый характер. Неожиданная его реплика могла оскорбить не только грубым выражением, но уже самим тоном сказанного. Он славился скандалезностью, и не раз это приводило к эксцессам. Из-за какого-то крупного инцидента он был выдворен из Ленинграда, закончив свой жизненный путь на далекой периферии. Впоследствии я узнал, что его нервозность — результат контузии в голову, полученной в Цусимском бою. Молодой лейтенант служил на эсминце, входившем в состав Тихоокеанской эскадры, которой командовал его дядя, контр-адмирал Рождественский.

По некоторым ассоциациям и признакам контраста рядом с Н. Н. Рождественским вспоминается Лидия Александровна Вырлан. С середины 20-х и до начала 30-х годов она занимала видное место в ленинградской концертной практике. Строго говоря, ограничивать ее артистическое амплуа определением «камерная певица» неверно. Она великолепно проявила себя как вокалистка крупного плана, нередко и с огромным успехом выступая в ораториальных произведениях в ансамбле с другими крупными солистами и в сопровождении симфонического оркестра. Выступала с Ансермэ, Малько, Климовым, Глиэром, которые высоко ценили ее голосовые данные и особенно ее искусство интерпретации. Если бы не тяжелое, с детства длящееся хроническое заболевание — туберкулез позвоночника, ограничивавшее необходимую на сцене подвижность, она выступала бы и в опере, о чем всегда страстно мечтала. Но, без сомнения, сердцевиной ее исполнительского творчества было камерное пение. В этот период она действительно не знала соперниц, хотя в ту пору процветали Зоя Лодий, Ксения Дорлиак, Вера Духовская.

Искусство Лидии Вырлан мне было хорошо знакомо как слушателю, критику, композитору и, наконец, как партнеру-пианисту. У нее был звонкий и сильный, красивого тембра голос, богатый обертонами, светлый, сверкающего оттенка в высоком регистре, ровный в медиуме, сомбрированный и густой в низах. Владела она им превосходно, умея сменой точек опоры звука, «переводами дыхания» добиваться как постепенности в переходах от регистра к регистру, так и обилия тембровых и динамических оттенков. В отличие от Рождественского она покоряла слушателей в первую очередь голосовым материалом, его значимостью, весомостью.

В период, о котором идет речь, она отлично слышала себя, благодаря чему в ее исполнении не возникало столь частого

у вокалистов несоответствия между намерением и реальным его воплощением. Тут-то как раз и можно сказать о чертах общности ее с Н. Н. Рождественским. Впоследствии, как говорили, это ценнейшее для вокалиста свойство у нее пропало: задуманный певческий прием подчас не получал реализации. Судить об этом не могу, так как с конца 1931 года уже не слышал ее пения. Репертуарная «кривая» ее последующих программ, охватывавшая непримиримые жанровые, стилевые и эмоционально-психологические «полюсы» (например, романсы сугубо камерного плана и оперные арии, причем из мужских партий, а также почти театрализованные массовые песни), подтверждает такое предположение. Певица, по-видимому, перестала слышать, а следовательно, и контролировать себя не только физически, но и психологически, утрачивая свое артистическое амплуа.

Характер тембра голоса Вырлан был от природы несколько холодноватый, флейтовый, на длительно протяженных нотах делающийся несколько матовым и тускловатым. Но таковы были и тонкая художественная интуиция и исполнительское мастерство певицы, что она умела согревать звук, наполнять его в меру, диктуемую творческим замыслом, животрепещущей эмоциональностью. И он делался горячим, патетичным, страстным, драматичным, трагическим, язвительно или разяще сатиричным, то есть субъективно выразительным или, наоборот, объективно описательным, почти внеэмоциональным, например в словесной обрисовке пейзажа или «обстановки действия», так сказать, при передаче звуковой декорации. Это была подлинная актриса интонаций. Вокалисты знали и признавали это. Половина публики, переполнявшей залы, в которых она выступала с Liederabend'ами, состояла из профессионалов — оперных, камерных артистов, хормейстеров, вокальных педагогов. На ее пении учились, кроме того, что им наслаждались.

Повторяю, это было на рубеже 20—30-х годов, в период, непосредственно предшествующий нашей совместной работе, когда Лидия Александровна выступала с пианисткой Софьей Осиповной Давыдовой, и в годы нашего сотрудничества. Позднее картина резко изменилась, и в хоре критиков, выступавших против поисков Вырлан, вероятно, и в самом деле не всегда имевших оправданный и даже достаточно обоснованный характер, «запевалами» выступали именно вокалисты, начавшие хулить поверженного кумира.

Она была художником исканий, настойчивых и пытливых, не мирившимся с копированием узаконенных образцов. Она умела искать и находить. Иногда какой-нибудь маленький акцент, едва передержанная пауза или легкий сдвиг в метрической группировке производил сильнейший и неожиданный эффект — драматический или юмористический, гротесковый. Когда это проявлялось в рамках гармоничной планировки общего,

верно найденного, глубоко выношенного замысла, трактовка неизмеримо обогащалась.

Но была в ее натуре еще одна черта — темпераментность, порой разраставшаяся в творческом процессе до неумеренности, что сказывалось то в увлечении инструментализацией фразы, вплоть до подражания флажолетам или засурдиненным звукам, то в преувеличении элемента разговорности, привносимого в какой-нибудь оборот кантилены, то, наконец, в страстном нетерпении воплотить острую социальную тему, побуждающем ее подчас — за неимением подходящего материала — обращаться к заведомо слабым в музыкальном отношении пьесам. Должно быть, такая гипертрофированная темпераментность и привела артистку на определенном этапе ее концертной деятельности к ломке не только деталей исполнительского замысла, но и самих замыслов.

Однако в конце 20 — начале 30-х годов репертуар Вырлан был строго выдержанным и разнообразным. Она пела Метнера и Рахманинова, Грига и Дебюсси, Гурилева и Глинку, Мусоргского (особенно впечатляли ее интерпретации «Песен и плясок смерти» и среди них «Полководца», «Трепака», а также «Детской»), Танеева, Римского-Корсакова, конечно, Чайковского и много советской музыки. Программы ее были стилистически выдержаны и композиционно стройны, объединяя произведения либо по монографическому принципу, либо по тематическому или жанровому признакам.

Вырлан в полной мере владела выразительностью слова. Она умела придавать множественные психологические оттенки одному и тому же слову в зависимости от его смысловой функции в контексте фразы, варьируя как характер дикции, так и строй интонаций. В «Сиротке» Мусоргского вокальная речь ее напоминала страдальческий причет и детское жалобное лепетание. В «Цветке засохшем» Метнера она была проникнута философским созерцанием, патетикой сосредоточенного размышления. В «Весенних водах» Рахманинова окрашивалась безмерной радостью жизни, упоением пленительностью бытия. В глазуновской обработке русской народной песни «Не велят Маше за реченьку ходить» сквозили простота и непосредственность неискушенной деревенской души, и певческий звук как бы сближался с тембром жалейки.

Не сомневаюсь, что по присущим ей силе речевой выразительности и экспрессивности фразировки Вырлан могла быть перворазрядной драматической актрисой. Произнесенное ею слово рождало живой образ, а течение ее речи, импульсивной, душевно активной, сообщало подвижность изменчивость образам, рождаемым интонацией. Могла быть и была бы, если бы не пение! Пение переводило ее актерское речевое дарование в иной, более высокий план, в сферу обобщенной мелодической образности.

«А душу можно ль рассказать?» — восклицал Лермонтов, отмечая тем самым определенную ограниченность выразительных возможностей слова. Музыка дает ключ к решению задачи, сформулированной в недоуменном восклицании Лермонтова. Это и присутствовало в пении Вырлан. Она раскрывала, «рассказывала» душу и этим покоряла слушателей.

Лучший пример тому — ее исполнение Вокализа Рахманинова, бессловесной, не связанной с конкретными представлениями большой вокальной поэмы, по объему и структуре приближающейся к форме сонаты. Было много нежности и сердечности в скромном запеве, которым она начинала пьесу, скользя от ступени к ступени в диапазоне септимы на глубоком дыхании, то слегка раздувая, то опять приглушая звук короткими «вилочками», доводя его до истаивания в трели, заключающей первый шеститактовый период. Возникал образ очень национальный — славянский, русский, проникнутый мягкой скорбью и сосредоточенной думой. Что-то от бунинских и блоковских поэтических описаний грустной русской природы было в выразительной звуковой картине, которую рисовал ее голос. И далее образ разрастался. В укрупненном метре второго предложения с его отклонением в строй минорной доминанты появлялись новые яркие краски, сильные порывистые эмоции. Согласно авторской ремарке Вырлан повторяла экспозицию и повторяла интерпретацию «буквально», то есть без вариантов динамической и агогической ретуши. Этим закреплялся, утверждался в сознании слушателей рельефно выписанный образ Родины.

Разработка давала повод певице раскрыть свою способность к постижению природы «вокального симфонизма», к искусству многостороннего развития художественных образов единственно средствами певческого звука. В широкой лиговке фраз, капризной смене нюансов, смысловом обыгрывании интервальных ходов, то широких (на септиму вниз в 8-м такте разработки, какой я условно называю средний раздел пьесы), то, наоборот, смежных — в малых или больших секундах — ощущалась тонко продуманная, почти фабульная сквозная нить. Сквозь отчетливые славянизмы мелодических оборотов, в красивой вязи четвертей, восьмых и шестнадцатых проступала величественная простота, роднящая эту музыку со строгой хорально-фигурационной фактурой баховских композиций. Укороченная реприза-кода, где начальный запев передан партии фортепиано, а голос в спокойном восходящем движении интонирует противосложение, трактовалась артисткой как своего рода послесловие к значительной своим содержанием, волнующей повести в звуках.

Не случайно из плеяды вокалистов того времени я выделил Рождественского и Вырлан. В их деятельности, творчески автономной и индивидуально своеобразной у каждого, в концентрированном виде выступали и получали воплощение характер-

ные тенденции поисков нового исполнительского стиля в сфере певческого искусства. Они заключались не столько в стремлении к обогащению внешних приемов звукового выражения, сколько в углублении самого понятия «камерности» и в совмещении филигранно отделанного, в мельчайших деталях психологизированного камерного исполнительства с масштабным, симфонизированным стилем (оды, дифирамбы, монологи с оркестром, участие в исполнении монументальных ораторий и кантат). Пример их не прошел бесследно для искусства видных вокалистов следующих поколений. Он был подхвачен, а традиции, заложенные ими, развиты и обогащены.

Не то же ли самое можно сказать и о молодых ленинградских пианистах, дебютировавших в 20-е годы, — о В. В. Софроницком, М. В. Юдиной, С. В. Алперсе, А. Д. Каменском? Каменский приехал из Ростова-на-Дону уже мастером и тем не менее в течение нескольких лет именно в нашем городе вырос в художника яркой самобытности и остро современной направленности. Не было «музыкального вернисажа», концерта-выставки (будь то консерватория, капелла или филармония), камерной или симфонической программы, закрытого вечера в IV музыкальном техникуме, ставшем плацдармом пропаганды новых произведений, в котором Каменский не выступил бы с первым исполнением незнакомой нашим слушателям фортепианной — сольной или ансамблевой — пьесы. Он был непременным участником концертных мероприятий Ассоциации современной музыки (АСМ), а затем и Кружка новой музыки, эмансипировавшегося из обширной «асмовской» среды, когда она разбухла и утратила определенность эстетической ориентации. Он играл произведения Шостаковича, Щербачева, Попова, Дешевова, Прокофьева, Стравинского, Мийо, Пуленка, Орика, Казеллы, Малипьеро, Риети, Хиндемита, Бартока, убежденно и веско раскрывая перед слушателем многообразную панораму «фортепианной современности».

Предельная характеристичность материальной стороны звучания; многообразие оттенков, сменяемых мгновенно и резко контрастно (что создавало впечатление не столько многокрасочности, сколько игры четко очерченными силуэтами, светотенью из множественных градаций «колорита полярностей» — черного и белого); умение в ритмике, гибкой, дробно чеканной, извечно подвижной, передавать сущность внутреннего содержания и формы как ведущего композиционного принципа пьесы — все это было сильнейшими и выпукло выраженными чертами его исполнительской индивидуальности.

За первый же сезон несколькими выступлениями, блестящими по силе проявления интеллекта, позволявшего ему со всей тонкостью постигать и раскрывать концепцию и детали

авторского замысла, он привлек к себе внимание и любовь разнообразных кругов музыкантов-профессионалов и любителей музыки. И уже навсегда приковал их к себе, прочно заняв место в первой «пианистической тройке» Ленинграда. Когда он выходил на эстраду, крупный, уверенный в силе своего искусства, истинный властелин рояля, с приветливой улыбкой на чуть приоткрытых губах — еще до первого сыгранного им звука ему уже верили и ждали от него значительного, не просто заинтересовывающего или развлекающего, но заставляющего мыслить, жить активной интеллектуальной жизнью.

Но еще глубже и проницательнее было искусство Марии Вениаминовны Юдиной, отнюдь не ограниченное эстетическим устремлением к одной лишь музыкальной современности. Если Каменский был по преимуществу своего рода бардом фортепианного творчества нашего века, хотя играл и Чайковского, и Бетховена, и Брамса, то для Юдиной притягательны и доступны были и исторические дали праклассической эпохи и животрепещущая современность. Характерно, например, что на своем выпускном экзамене в 1921 году она играла под «оркестровый комментарий», воспроизведенный на втором рояле самим автором, фортепианный концерт Германа Бика, также воспитанника нашей консерватории. Композитор, пианист, дирижер перворазрядных данных, Бик вскоре после выпуска репатриировался в буржуазную Эстонию и безвременно погиб после безнадежных попыток утвердить себя в сфере серьезной музыки и вынужденных — в силу материальных условий — обращений к джазовой композиторской и исполнительской практике.

Концерт Бика имел заголовок «Северная легенда». От него действительно веяло суровым «нордическим» духом, просторами Балтики, гранитными скалами, окаймляющими ее берега, покрытые бескрайними лесами. Экспрессивные пассажи, охватывающие то в восходящем, то в нисходящем движении почти весь диапазон клавиатуры, напоминали беспокойный прибой волн в непогоду, наслаиваясь на жесткие «рифы» терпко гармонизованных тем. Юдина, обладавшая концентрированной творческой волей, качествами истинного «ваятеля звуков», сильным мужским ударом и особым свойством владения «фортепианной инструментовкой», что обусловливалось органическим сочетанием своеобразного, гибкого выразительного туше и глубинной, органного склада педализацией,— исполняла «Легенду» с подчеркнутой значительностью и поистине симфоническим размахом. Ее двухрояльный дуэт с Биком — сильнейшее музыкальное впечатление моей юности и, несмотря на почти полувековую дистанцию, до сих пор резонирует в слуховой памяти.

В те годы она часто играла музыку ленинградцев — сверстников и друзей-единомышленников, испытывая насущную потребность активно участвовать в «сегодняшнем» творческом движении, предпочитая при этом крупные формы, пьесы, мону-

ментальные по драматургическим признакам и по складу фактуры, такие, как Вторая соната Щербачева (b-moll) с ее взволнованно романтическим, мрачно трагическим и даже скептическим тонусом. Или же, в противоположность ей — трепетную, интонационно простодушную Вторую сонату Шапорина (fis-moll). Помнится, в этой сонате сквозным образно-фактурным приемом была «репетиционная» фигура повторной вибрации одной и той же ноты, трелирующей под чередующимися ударами разных пальцев — то правой, то левой руки. Прием исполнительски неудобный, но представавший в исполнении Юдиной как нечто самобытное, неповторимо индивидуальное. Если соната Щербачева в ее исполнении вызывала ассоциации с философской лирикой Блока «периода третьей книги стихов», то при восприятии ее трактовки сонаты Шапорина возникали литературно-стилистические параллели с просветленными строфами Тютчева, с мягкой душевностью тургеневских повестей. Вспоминается и еще одна соната, игранная в те годы Юдиной, принадлежащая перу ее однофамильца композитора Михаила Алексеевича Юдина. Экспрессивная, взвинченная, рваная по ритмике, но полнозвучная, одно из тех произведений, содержательных по мысли, но технически малоудобных для исполнения, которые держатся в репертуаре только инициативой и настойчивостью исполнителя. Так было и с этой сонатой, единственным, если не ошибаюсь, интерпретатором которой была Юдина.

Но если Юдина, как и Каменский (хотя и с существенно иным адресом), обращалась к музыке, созданной сегодня, то в еще большей степени она чувствовала себя «как дома» в необозримом полифоническом мире Баха, среди шекспировски глубоких образов фортепианной драматургии Бетховена, в сфере сосредоточенных и проникновенных звуковых образов Брамса. Она не исполняла произведения этих композиторов, не трактовала, не воссоздавала их, а раскрывала перед слушателями авторский замысел как бы от лица самого композитора. Каждое ее выступление создавало впечатление первого исполнения. Оно всегда было концепционным. Несмотря на обычную концертную обстановку — эстраду со стоящим посередине открытым роялем; рядами стульев, заполненных слушателями,— эти выступления не бывали похожими на концерты. Скорее они напоминали какое-то священнодействие, что сохранилось и впоследствии.

Когда эта женщина (в те годы еще совсем молодая) с гладкой прической, обрамляющей сосредоточенное лицо, выходила в строгом длинном темном платье на эстраду, ни на кого не глядя, погруженная в свой внутренний мир, садилась за инструмент, вытирала платком руки и клавиши и выдерживала после этого длительную паузу,— все это было как приготовление к чему-то значительному, превышающему критерии чисто

эстетического порядка, на первый план выдвигающему пафос этического. Именно так воспринималась ее ораторская речь, ее звуковая проповедь слушателями разных устремлений, вкусов и взглядов. Они ждали очищающего катарсиса и не обманывались в своем ожидании.

Наконец, Софроницкий, молодой Софроницкий, пылкий, одухотворенный, играющий много и часто, так часто и много, как никогда в последующие годы. Выступающий еженедельно с новыми и новыми программами в Кружке друзей камерной музыки, в зале старого Дома искусств на Мойке, в Зале имени Глазунова в консерватории, окруженный горячим поклонением сначала студенчества, а вскоре и широчайших кругов любителей музыки.

Истинное исполнительское искусство, то, которое начинается там, где наступает высшая грань профессионализма, всегда чудо. Оно необъяснимо. В каждом случае это чудо неповторимо и несопоставимо с каким-либо другим чудом искусства. Таким чудом был пианизм молодого Софроницкого, созревший еще в студенческие годы, когда, играя, он уже поражал тем, чему не учат никакие педагоги и чему научить нельзя, — речью в звуках, обращенной к слушателям, чувствоизъявлением, передающим непостижимым путем сокровенность авторского душевного мира и проникающим в глубину сердец и сознания слушателей.

Как ни велика была музыкальная (и общая) культура Л. В. Николаева, как ни обширен был его педагогический опыт, конечно, не он подсказал молодому пианисту тон, которым тот открывал Un poco adagio — интродукцию романтической Сонаты-поэмы fis-moll Шумана. Этот огромный по протяженности, психологической и фактурной многосоставности пролог к захватывающей «драме в звуках», насыщенный равномерным взволнованным колыханием триолей, на которые наслаиваются точно вспыхивающие кристаллы, то возникающие, то пропадающие звуки трехголосного хорала и порывистые, в интонациях живых человеческих возгласов речитативы, он исполнял как законченную пьесу. И когда вслед за постепенно успокаивающейся тоникой возникала длительная фермата на паузе, то казалось, все уже сказано, мера восприятия исчерпана. На самом деле это была только преамбула. Обладая неиссякаемой творческой фантазией и безграничными ресурсами выразительности, после этого в рельефных, скульптурно очерченных линиях он «лепил» драматичнейшее Allegro vivace.

Надо владеть исключительно развитым чувством «пространственности» формы и безупречным ощущением пропорций силовых градаций звучности, чтобы после этой гигантской звуковой волны без какой-либо цезуры, на приеме attacca переходить ко II части — Арии, как к непосредственному продолжению еще не закончившегося повествования Здесь были у него свои

«секреты», как, например, абсолютно приближенный к тембру виолончели звук мелодии побочной партии, проходящей в теноровом регистре и инкрустированной ажурной гармонической фигурацией правой руки, или как акцентирование в pianissimo ходов-возгласов в басу (такты 6—7 и 8—9 от начала), воспринимавшихся в его исполнении как напоминание об образах I части, как отзвуки утихшей бури.

Ария невелика и проста по построению (элементарная трехчастность). По жанру и форме это своего рода «альбомный листок». Софроницкий же придавал этой арии очертания лирической поэмы, расширял масштабы формы значительностью произношения, многосоставностью — эмоциональной и психологической — интонаций. И музыка воспринималась как вторая, совсем новая фаза того же широко развернутого звукового повествования, как антитеза патетике и драматизму I части.

В скерцо (Allegrissimo) поражало все: с первого же такта взятая широкая мера общего масштаба; оркестральность звучания, образующаяся из подчеркнутой контрастности мелких деталей — «игры» затактами, кантиленного пения в подголосках (особенно в эпизоде Più allegro с дуэтом коротких вокальных реплик — теноровых и сопрановых); и — что, быть может, самое существенное — естественная смена «музыки жеста» (прыжки, взмахи) и «музыка дыхания» (вздохи и пение).

Интермеццо не разрывало стремительного скерцозного потока. Он играл его не Lento, как предписано автором, а в несколько ускоренном темпе, снимая танцевальность, но раскрывая обе авторские ремарки — alla burla u pomposo. Это было чем-то вроде театрального эпизода среди романтического повествования, коротеньким шествием масок, вносящим в него ноты юмора, настроения шутки! Удивляла свободная речитация, перемежаемая ударами резких аккордов sforzato, неожиданно пресекающая интермеццо и связывающая его с репризой скерцо. Здесь не было звучания рояля. Его тембр как бы снимался. Слышалась живая человеческая речь, произносимая «на неизвестном языке», с ее непроизвольно диктуемой чувством «внемерностью» точной группировки и богатством оттенков-состояний — вопроса, жалобы, просьбы, удивления, волевого утверждения.

Особенно любил я финал сонаты, представавший у Софроницкого программным в высшем значении этого понятия. Обе контрастные темы — массивно-аккордовая первая, с двумя фазами (maestos'ной — на forte; застенчиво лиричной — на piano), и пантомимно-декламационная вторая, тоже комплексная — с гранями драматизма (a-moll'ный эпизод) и кокетливой лирики, прихотливо сменяющейся на горделивые маршево-песенные фразы — производили впечатление наглядно раскрытой слушателю сложнейшей диалектики активной душевной жизни. Это впечатление от эпизода к эпизоду нарастало. Появлялись

и все шире экспонировались новые и новые психологические аспекты. Одни и те же темы обретали неожиданные образные преломления, рождали состояния, контрастные тем, что слышались при первичном изложении. Это была настоящая фортепианная симфония с громоносным tutti (маркированные аккорды в эпизоде brillanto e veloce), широким разгоном движения (следующий за этими аккордами фигурированный эпизод à la Шопен), созерцательно статическими (монолог с хоральным сопровождением, сначала в fis-moll, затем, в репризе, b-moll) и трепетно стенающими моментами (эпизоды marcato in poco, имитирующие и развивающие ритмическую формулу второй темы) и совсем оркестровой кульминацией при подходе к репризе с tremolando в субконтроктаве, в сущности никогда не практикующимся в пианистической литературе.

Исполнение fis-moll'ной сонаты Шумана было одним из самых монументальных в репертуаре Софроницкого. Особая впечатляемость этого исполнения определялась тем, что пианист осознанно или интуитивно, чисто стихийно давал не только замечательную трактовку данного сочинения, а раскрывал энциклопедию романтизма, идейно-образное обобщение его эстетической природы, сближая стиль Шумана то со стилем позднего Бетховена (эпизод il basso parlando в I части), обозначая скрытые истоки шуманизма, то со стилем родственных автору сонаты его современников — Листа (начало Арии и запев ее второй темы) и Шопена (уже указанный эпизод в финале), то, наконец, как бы намечая проекцию в будущее развитие романтического течения (контуры стиля Грига в монологических эпизодах финала, сопровождаемых хоральной гармонизацией).

Прошло почти полвека с того вечера, когда я первый раз слушал в исполнении Софроницкого fis-moll'ную сонату Шумана. В разные годы я у него же слышал ее еще несколько раз. И каждый раз это не было повторением ранее сказанного, а новым воплощением, оставляющим впечатление первичности высказывания. Менялись краски, характер фразировки, детали ритмической отделки, темповые соотношения, разумеется, в пределах концепционного замысла автора. Это свойство было особенно пленительным в искусстве Софроницкого, которое могло быть оценено только при сопоставлениях нескольких его выступлений с одним и тем же произведением, чего не в состоянии передать никакая, самая совершенная граммофонная или магнитофонная запись.

Что считать ростками нового, признаками зарождающегося стиля нашей эпохи в пианизме Софроницкого, признаками, ярко обозначившимися еще на заре его исполнительской деятельности? Глубину постижения авторских замыслов, того, что содержится в них перспективного, как своего рода проекция в эстетику будущего, что выходит за рамки эпохи, в которой жили и творили композиторы разных времен, обращая свой

голос к человечеству в целом и к человечности как основной силе, объединяющей и сплачивающей людей. Это свойство особенно наглядно проявилось уже тогда в исполнении Скрябина, в котором совсем не ощущалось стилевых примет эпохи «Весов», «Скорпиона» и «Аполлона» — изломанности, нарочитости, надрыва, болезненной изысканности, что стремилось придать автору Сатанической поэмы и поэмы «К пламени» большинство пианистов, принимая это за типические черты его творческой личности. Софроницкий «читал» Скрябина иначе. Он, разумеется, не умалял ни порывистости, ни драматизма и находил нежнейшие интонации, подлинный «ритмотрепет» для передачи лирики, но и не сгущал их, не расслаблял лирику до степени «наркотической» усыпленности.

Возьмем, к примеру, относительно редко в последующие годы исполнявшиеся пианистом Прелюдии (соч. 16), которые он играл в концертах ленинградского Дома искусств в середине 20-х годов. Первая из них — Andante Си мажор — представала как пейзажная зарисовка пленительного скромного уголка среднерусской природы, скажем, Подмосковья. Ощущение простора, залитого светом широкого пространства возникало уже в первых «фоновых» тактах, в которых отчетливо дифференцировалось два плана, два рисунка — мягкая триольная фигурация, создающая слышимость глубокой и при этом прозрачной «звуковой перспективы», и короткий «эмбриональный» тематический ход — *си, до-диез* (четверти), *соль-диез* (восьмая), — «обозначаемый» большим пальцем левой руки. Это напоминало звонкое «ау!», брошенное как бы для измерения протяженности видимой дали. Затем вступало широкое пение, плавно нисходящая то в дуольных, то в триольных изгибах мелодия, окрашивающаяся то тонами человеческого голоса, то тембром, близким к звучанию кларнета. И, наконец, возникал дуэт — имитационно перекликающиеся фигуры в двух отдаленных регистрах, сливающиеся в параллельном консонантном движении, и вслед за этим большое и возбужденное эмоциональное нарастание, приводящее к «свернутой» репризе и удлиненному «послесловию» с мерцающими вспышками отдельных нот в верхнем регистре (подобие флажолетов) и постепенным истаиванием на пониженной II ступени. Эта звуковая картинка была маленьким шедевром Софроницкого. Она потрясала проникновенностью лирики, глубокой по силе переживания, сосредоточенности мысли и стоила крупного полотна.

Третья из прелюдий — Andante cantabile Ре-бемоль мажор — представала как образец еще более интимной, еще более доверительной лирики. Это не назовешь пейзажем, хотя здесь так же были отчетливо дифференцированы и органично синтезированы два звуковых плана — линия двухголосия, в дальнейшем переходящая в полнозвучно гармонизованный хорал, и свободно вьющаяся лента мелодического монолога. Софроницкий

подчеркивал эту «двухтемность» прелюдии. Первый четырехтакт он трактовал не как вступительную фигурацию в секстах, а как отчетливо выпеваемую тему, двухголосие которой оттенялось исполнением двух голосов разными руками. Но далее, когда вступала мелодия-монолог, а первая тема целиком переносилась в левую руку, опять слышались не параллельные сексты, а двухголосие, что достигалось легкой акцентировкой верхнего голоса. Получалась «трехрядность», в которой мелодия-монолог занимала место основного, ведущего образа. Кульминация приходилась на piano (редчайший пример оригинальности исполнительской трактовки!), когда тема монолога исчезала и звучал только хорал первой темы в четырехголосной фактуре с удвоенным басом, после чего возвращение второй темы, фиоритурно варьированной, воспринималось как новая, еще более общительная и более подробная исповедь сердца.

Приведенные примеры из Скрябина так же, как и пример из Шумана, представляются крайне характерными. Они свидетельствуют о самостоятельности мышления и активности творческой инициативы молодого Софроницкого, а в этом смысле — и показателями процессов упорных исканий и свежих находок, которыми жило в период творческой юности нарождающееся советское музыкально-исполнительское искусство.

И, наконец, композиторы. Их на моем пути, естественно встречалось особенно много. Одни через относительно короткий срок выросли в мастеров и индивидуально примечательных художников, другие не сумели оправдать возлагавшиеся на них надежды. Вспомню здесь лишь некоторых из них, очень разных как по характеру и складу дарований, так и по человеческим свойствам.

О Шостаковиче-студенте я уже говорил. Добавлю к сказанному несколько слов об обстановке, в которой он рос и развивался, о ранних проявлениях его творческой самостоятельности.

Вспоминая о тех далеких, трудных и светлых годах, мысленно вижу уютную квартиру № 7 в верхнем этаже пятиэтажного дома № 9 по улице Марата, всю дружную семью в сборе, во главе с Дмитрием Болеславовичем, приветливым, общительным и деятельным человеком. Особенно запечатлялся в памяти образ хозяйки дома — Софьи Васильевны Шостакович, урожденной Кокулиной, отличавшейся красивыми чертами лица, прямизной стана и спокойным дружелюбным характером. Она, безусловно, направляла течение жизни семьи, руководила первоначальным музыкальным развитием сына, в дальнейшем прилагала много целеустремленных усилий к упорядочению и облегчению его профессионально-творческого режима. После ско-

ропостижной смерти супруга в 1922 году эта мужественная женщина поступила на службу, успевая в то же время образцово вести хозяйство и следить за воспитанием троих детей.

Сестры Дмитрия Дмитриевича отличались в те годы резко контрастными характерами. Натура старшей — Марии, ученицы консерватории по классу профессора А. А. Розановой,— была жизнерадостной, мягкой и уступчивой. У младшей — Зои, тогда школьницы — характер был задорный и угловатый, не чуждый эксцентрики.

Дружная атмосфера, царившая в семье Шостаковичей, привлекала в их радушный, гостеприимный дом широкий круг друзей. Кроме личных знакомых Софьи Васильевны и Дмитрия Болеславовича, среди которых были Грековы (семья известного хирурга), Кустодиевы, писательница Клавдия Лукашевич, Врасские, Граменицкие, Бояровы, всегда можно было встретить приятелей всех трех представителей младшего поколения. Этот круг гостей и завсегдатаев неуклонно возрастал. Сначала он состоял по преимуществу из консерваторских сверстников старших детей, затем стал быстро пополняться коллегами стремительно приобретавшего известность композитора и людьми, тянущимися к дому как к одному из центров притяжения интеллигенции города. Соллертинский, Малько, Гаук, Л. Николаев, Арнштам, Козинцев, Л. Трауберг, Юткевич, Зощенко, Замятин, Н. Радлов, Мариенгоф, Тухачевский — вот некоторые блестящие представители разных профессий, нередко появлявшиеся в квартире на улице Марата.

Однако общительность семьи и в связи с этим многолюдность посетителей не нарушали режима труда, который соблюдался в доме систематично и строго. И прежде всего самим Дмитрием Дмитриевичем, всегда поглощенным каким-нибудь творческим замыслом, а то и несколькими, всегда последовательным в очередности работы и педантичным в ее выполнении. Здесь, разумеется, сказывались черты натуры уверенного «зодчего своей жизни», планирующего и строящего ее с широким размахом, с железной настойчивостью и упорством в достижении поставленных перед собой высоких целей. Но проявлялось также (особенно в ранние годы) направляющее воздействие любовной и строгой материнской опеки, воспитательная сила ее твердой педагогической руки.

Написанное молодым Шостаковичем в конце 20-х — начале 30-х годов — 3 симфонии, опера «Нос», балеты «Золотой век» и «Болт», фортепианные пьесы, театральная и киномузыка — ошеломляет как количеством, так и особенно размахом, значительностью, оригинальностью и мастерством. Но за этим почти неправдоподобным (даже по меркам биографических фактов самых крупных и плодовитых композиторов) масштабом творчества стояла еще постоянная и систематическая гигантская подсобная работа — нотные корректуры подготовлявшихся

изданий; встречи с либреттистами, режиссерами и балетмейстерами; подготовка исполнений, в частности репетиции. Вспоминается, как после затянувшегося многолюдного и шумного вечера по поводу премьеры одного из балетов, когда в квартире Шостаковичей на ночевку осталось несколько друзей, ранним утром он встал в нужный час, тихо оделся, чтобы не разбудить гостей, и без завтрака ушел в Большой зал филармонии, где Гаук репетировал его Первомайскую симфонию. Штрих сам по себе незначительный, но показательный для его отношения ко всему, связанному с делом своего искусства, как к священному долгу, подлежащему неукоснительному исполнению.

У меня сохранился автографный перечень ранних произведений Шостаковича, обрывающийся на опере «Нос» и, следовательно, относящийся не позже, чем к 1929 году. Номенклатурные данные в этом перечне не совпадают с теми, что обозначены в печатных изданиях. Так, например, среди опубликованных сочинений под opus'ом 1 фигурируют Три фантастических танца для фортепиано, а в автографном перечне это уже opus 5, которому предшествуют Скерцо для оркестра (fis-moll), 8 фортепианных прелюдий, Вариации для оркестра (B-dur) и две басни Крылова («Стрекоза и муравей», «Осел и соловей») для голоса с оркестром. Однако и автографный перечень не совсем полон. В нем, например, нет Сонаты для фортепиано (h-moll), о которой уже шла речь, написанной в 20-х годах, примерно между Сюитой для двух фортепиано и Скерцо для оркестра, а также еще более ранней Прелюдии для фортепиано в es-moll, мне посвященной.

Перечисленные произведения, так же как и ближайшие последующие: Сюита для двух фортепиано (opus 6),[1] Скерцо для оркестра (opus 7), Трио для фортепиано, скрипки и виолончели (opus 8), Три пьесы для виолончели и фортепиано — Фантазия, Прелюдия, Скерцо (opus 9), — это то, с чего начал свой большой и славный творческий путь Шостакович. И хотя эти сочинения относятся к годам учения в консерватории, а в некоторых даже ощутимы признаки классных занятий, в каждом отчетливо слышен авторский голос, сильный, звонкий, свежий, искренний.

Обычно при первом знакомстве с новыми для них произведениями слушатели (в том числе и музыкальные критики) ищут сходства с теми или другими источниками, отмечая найденные влияния. Это действительно наиболее легкий способ классифицировать явление, установить его место в общем потоке музыкально-исторического процесса. Можно подойти с таких позиций и к названным первым сочинениям Шостаковича, указать на их преемственные связи с широким кругом явлений музы-

[1] Обозначения opus'ов приводятся здесь по номенклатуре автографного перечня.

кальной культуры, прежде всего русской. Глазунов, Лядов, Скрябин, Римский-Корсаков, Чайковский, Мусоргский и через них — Глинка, а также Шопен, Шуман, Мендельсон-Бартольди, Григ, Моцарт, Гайдн, Скарлатти и далее Дебюсси, Равель, ранний Прокофьев — вот композиторы, с которыми различными гранями в своих первых творческих опытах соприкасался Шостакович. Он рос и развивался отнюдь не в безвоздушном пространстве, а в атмосфере активной заинтересованности и пристального вслушивания в уже существующий звуковой мир, в котором находил близкие для себя стороны и состояния.

Однако, рассматривая группу ранних произведений, существеннее выявить другое: во-первых, как в преломлении музыкально-творческих впечатлений проявилось индивидуальное и самобытное; во-вторых (и это главное) — ростки своего, личного, то, из чего складывается собственный стиль, манера мышления и чувствования художника.

Уже в восьми Прелюдиях для фортепиано,[1] особенно в B-dur'ной, построенной на остинатной фигуре из чередующихся разбитых квинт, рядом с отзвуками фортепианной манеры Лядова, отчетливо различим характерный почерк, легкий, изящный, с четким, логически обоснованным членением формы, лаконичный, чуждый как «общих мест», так и рамплиссажной фактурной говорливости. Вся прелюдия от начала до конца — единый законченный музыкальный образ. Оригинален сам замысел: мелодия формируется не в однолинейном движении голоса, а складывается из переклички подвижных фигур обеих рук.

В этих первых творческих пробах внимательное ухо уловит ноты собственного голоса, порой еще детски наивные, необычайно светлые по душевному строю и при этом очень личные, легко «прослушивающиеся» сквозь оболочку усваиваемых образцов.

И совсем рядом Две басни Крылова, появившиеся сначала с фортепианным, а затем с оркестровым сопровождением, — образец веселого и колкого юмора; пьесы, в которых отчетливо проступают черты характерности и жанровости, в дальнейшем значительно развитые и в театральном, «зрелищном» (включая и музыку к фильмам), и в симфоническом творчестве Шостаковича. Легкомысленная припрыжка пляшущей стрекозы, мерные эволюции трудолюбивого муравья, рулады соловья и тупая «неподвижность» осла — все эти звуковые зарисовки наделены почти зримой образной конкретностью, которая вскоре станет одним из ярчайших приемов в творческом методе композитора. Фортепианная фактура пьес прозрачна и легка, лишена признаков перегруженности. В декламационной напевности

[1] Они частично посвящены Наташе Кубе. Именно с этими прелюдиями Шостакович, едва достигший 13-летнего возраста, поступал в 1919 г. в Ленинградскую консерваторию, и, следовательно, они написаны до начала профессиональных занятий по композиции.

вокальных партий ощущается бережное обращение со словом, подчеркивается сочность и своеобразие крыловской речи, близкой к простонародной. Эти миниатюрные сценки в лицах, находчиво «срежиссированные» инструментальным комментарием, — прообраз будущего «театра» Шостаковича.

В Трех фантастических танцах для фортепиано ростки индивидуального гораздо отчетливее и объемнее. С начальных звуков первого танца — Allegretto — слышится Шостакович такой, каким его знаем по многим произведениям зрелого периода. Характерна богатая ритмическая фантазия: чередование разнообразно метрически сгруппированных фигур, броски из регистра в регистр, короткие фразы, разорванные паузами, реплики-восклицания, фразы-жесты, неожиданные цезуры, прерывающие бег музыки.

При сопоставлении Трех фантастических танцев с Первой симфонией созданной двумя-тремя годами позднее, — не только первым крупным и вполне зрелым инструментальным произведением Шостаковича, но и одним из ярких истоков советского симфонического творчества в целом — особо отмечу два момента. Во-первых, явно ощутимую близость некоторых эмоциональных, психологических состояний и способов их выражений между фортепианными миниатюрами и большим симфоническим полотном. Несомненно, что вся интонационная природа вступления I части симфонии, так же как и кларнетная тема главной партии той же части, сродни психологическому строю музыки первого из танцев. Речь идет не о сходстве каких-либо оборотов или фигур, а лишь об «образном потенциале», который складывается из звукооформительских приемов. То же, хотя с бо́льшими оговорками, можно сказать по поводу общности «заданного состояния» второго из танцев и флейтовой побочной партии I части.

Второй момент, на который хочется указать, сопоставляя, с одной стороны, Фантастические танцы, Скерцо для оркестра (opus 7), Трио (opus 8), виолончельные пьесы (opus 9), а с другой — Первую симфонию, относится скорее к внутренним контрастам, чем к внутренним связям. Они — в качественном отличии степени зрелости мышления, в переходе импульсивного и интуитивного в глубоко осознанное, в то, что способно породить и порождает продуманную и выношенную концепцию.

Первая симфония знаменует собой завершение юношеского этапа в творчестве Шостаковича и наступление первой фазы его зрелости. Впервые во весь рост Шостакович предстает как мыслитель и аналитик жизни, взволнованно и горячо, с заинтересованным отношением повествующий о различных ее сторонах. Диапазон охваченных взором художника явлений действительности широк и разнообразен, как велика и амплитуда преломленных в собственном индивидуальном стиле традиций симфонической практики предшественников. Первая симфония

Шостаковича стоит особняком в ряду «сверстников» — первых опытов советского симфонического творчества. Она представляет собой, с моей точки зрения, и обобщение целого исторического этапа развития основных линий русского и европейского симфонизма второй половины прошлого и первого десятилетия нашего века, и вместе с тем дальновидную и смелую проекцию в будущее совсем новой симфонической эры.

Большой интерес привлекал к себе в середине и конце 20-х годов Гавриил Николаевич Попов, приехавший в Ленинград из Ростова-на-Дону и быстро занявший в студенческой среде консерватории положение своего рода лидера и в классе композиции В. В. Щербачева и в классе фортепиано Л. В. Николаева. Я познакомился с ним в 1924 году. Могу утверждать, что мало встречал молодых музыкантов, которые так самоотверженно посвящали себя искусству и — что особенно примечательно — упорному, целеустремленному освоению его основ.

Он не жалел ни времени, ни сил на каждодневную черновую работу по пианистическому тренажу, теоретическим упражнениям и пристальному изучению партитур разных стилей и эпох; учился играя, читая, сочиняя, беседуя, львиную долю рабочего дня «вкушая горький корень учения». Ради занятий Попов жертвовал отдыхом, развлечениями, заработком, удобствами быта, довольствуясь минимальным. Конечно, приходилось зарабатывать, но формы заработка избирались в зависимости от сопряженности с полезным для личной творческой деятельности практическим опытом, какими были, например, работа пианистом в хореографической студии Зинаиды Вербовой или ведение класса анализа форм и композиции в Центральном музыкальном техникуме.

Первыми крупными произведениями Попова, заинтересовавшими музыкальную общественность, были Септет для флейты, кларнета, фагота, трубы, скрипки, виолончели и контрабаса (opus 2) и Большая сюита для фортепиано (opus 6). В них отчетливо выступали наружу результаты тщательной работы по профессиональному и творческому саморазвитию. Вслушиваясь в основную тему I части Большой сюиты — инвенции, невольно обращаешь внимание на ее интонационную и ритмическую «огранку», на группировку коротких четырех-, двух- и трехчетвертных «отрезков» предложения, на асимметричную игру «искусственных триолей» в заданном четком метре, выливающихся в восходящий пассаж шестнадцатыми. И удивляешься настойчивости в шлифовке мелодической линии, благодаря чему ей придан максимум пластической выразительности. Темповое обозначение Allegro melodico раскрывает сущность звукового образа, прежде всего распевного и отнюдь не графического, как это может показаться при поверхностном знакомстве с нотной

записью. То же и в противосложении, сохраняющем вначале отголоски основной темы и развивающемся затем в модулирующих синкопах.

О полифоническом мастерстве автора можно судить по фактуре инвенции. Она свободна от так называемых общих мест, лишена украшающего фигурационного элемента, построена на виртуозном обращении с тематическим материалом. «Классная работа» Попова, какой была Большая сюита, оказалась живым художественным произведением, характеризующим композитора-драматурга. Четыре составляющие ее части образуют как бы целостный сонатный цикл. Его рельефно очерченные образы-состояния запечатлены в пьесах различного склада (инвенция, хорал, песня, фуга), выраженных в основном в полифоническом многоголосии, а также в примате мелоса, утверждаемого и в гомофонной фактуре на тянущихся аккордах и в разложенной гармонии. Контрастирующие темпы частей, их тональные соотношения, пронизанность пьес элементами обеих тем инвенции, чеканная конструкция финальной двойной фуги — все это создает стилевые предпосылки, которые раскрывают замысел автора как восходящий к «кончерто гроссо» классической поры.

Именно об этом произведении Попова тогда же писал Асафьев: «У Попова наблюдается острое чувство линии, осязательное ощущение формы — все на слуху, на живом материале, умение управлять интенсивным движением музыки и подчинять его художественно организованному нарастанию развития этап за этапом... По характеру и приемам мышления Попов стоит ближе всего из современных композиторов к некоторым сочинениям Хиндемита... Талант его — мужественный и энергичный — ищет точных, четких, чеканных форм воплощения. Характер его ярко динамической музыки — светлый и бодрый. Управляет его рельефный, пластический мелос».[1]

Наряду с Большой сюитой уже вызревало новое крупное произведение Попова — Первая симфония (opus 7). Работа над ней растянулась на 5 лет из-за ухода молодого композитора в «прикладные жанры», а также в связи с его успешными концертными выступлениями в качестве пианиста.[2]

Начало работы в драматическом театре и звуковом кино знаменовало новый этап в творческой биографии Попова. Так же, как и для многих других крупных советских композиторов, это было для него школой художественного постижения совет-

[1] «Современная музыка», 1927, № 25.

[2] Попов неоднократно выступал с исполнением своей музыки и произведений других авторов в Ленинграде, Москве, Ростове-на-Дону. В 1927 г. играл с Д. Шостаковичем в Большом зале Ленинградской филармонии Концерт Моцарта Es-dur для двух фортепиано (дирижировал Фриц Штидри). Много раз выступал в четырехрояльном ансамбле с М. Юдиной, И. Рензиным, А. Маслаковец с исполнением «Свадебки» И. Стравинского в Ленинграде и Москве.

ской действительности, реалистического метода ее воплощения и, конечно, намного расширило его идейно-эстетический кругозор. Боевые темы современности, ее события и люди, обращение к выдающимся литературным произведениям, сотворчество с передовыми режиссерами, художниками, драматургами, актерами — это был настоящий университет жизни и университет искусства. И Попов, со всей свойственной ему энергией и страстностью натуры, ушел в новую для него форму творческой учебы.

Уже в те годы Попов был образцовым организатором творческого процесса. Он работал быстро, рационально, с максимальной эффективностью результатов. Но фантазия его все же опережала и превышала «оформительские возможности» даже самого организованного метода сочинения. Новые замыслы возникали один за другим, попутно работе над предшествующими. Случалось, что композитор, отрабатывая большое произведение, уже фиксировал контуры другого, чтобы закрепить мысли не только в памяти, но и «материализованными» на бумаге. Это неизбежно приводило к тому, что часть интересных заготовок и даже почти оформленных пьес оставалась незавершенной — удел щедрого таланта, избытка богатства творческой натуры.

Наиболее крупная работа Попова тех лет — Первая симфония, исполненная в Ленинградской филармонии в начале 30-х годов под управлением Фрица Штидри, попавшая под незаслуженный обстрел тенденциозно настроенной критики и с тех пор не исполнявшаяся, требовала бы обстоятельной и подробной характеристики. Сделать это в контексте данной книги, не нарушая ее структурных закономерностей, не представляется возможным. Ограничусь лишь выражением твердой уверенности в том, что время «реабилитации» этого произведения придет и что оно, так же как и многие другие зародившиеся в те годы произведения Попова, будет донесено до слушателей, которые оценят значительность его концепции, красоту тематического материала, богатство и содержательность оркестрового языка.

В середине 20-х годов о Юрии Александровиче Шапорине говорили в основном как о композиторе, музыкально оформляющем драматические спектакли в театрах Акдрамы и Большом драматическом. Вышло в свет несколько его талантливых и проникновенных романсов на стихи Тютчева. В концертах их еще не пели. М. Юдина публично исполняла его Сонату (fis-moll) для фортепиано. Но широкой известности его музыка еще не приобрела.

Не помню, когда и как состоялось наше знакомство. Быть может, после одного из спектаклей Большого драматического театра, где Шапорин заведовал музыкальной частью и дирижи-

ровал. Быть может, в конференц-зале консерватории, на одном из заседаний редсовета Музгиза, членом которого он состоял, или на собрании общества «Пропаганда русской музыки», которое острый на язык Щербачев иронически называл «Пропадай-ка, русская музыка!» Вскоре же, несмотря на значительную разницу в возрасте, у нас завязались товарищеские отношения.

Мы жили близко, оба в Коломне: он — на Канонерской улице, недалеко от Лермонтовского проспекта, я — на углу Лермонтовского и Екатерингофского, в пяти минутах ходьбы. Частенько по утрам ко мне являлась посланница Шапорина, добрейшая Аннушка, и заявляла: «Юрий Александрович велели вам прийти». И я шел к своему старшему другу, с которым увлеченно предавались музицированию, по многу раз играя еще не остывшие от жара творчества сочинения, иногда (и даже нередко) наброски, советуясь относительно установления принципа формы или выбора фактуры. Помню дельные подсказки, сделанные им по тональному плану разработки Allegro de concert для фортепиано с оркестром, над которым я тогда работал. Помню, как я убедил его сделать побочной партией fis-moll'ной фортепианной сонаты материал, трактуемый им в качестве связующего.

В те годы Шапорин сочинял много. Несмотря на большую занятость по музыкальному оформлению драматических спектаклей и дирижированию ими, он вынашивал замыслы нескольких крупных сочинений, разнообразных по содержанию, характеру и жанрам. Уже существовали в клавире две картины оперы «Декабристы» на либретто А. Н. Толстого и П. Е. Щеголева, в первичной редакции носившие лирико-драматический характер. Интенсивно вызревала Симфония с хором, посвященная событиям и образам Октябрьской революции, эпиграфом которой автор поставил несколько строк из «Оды революции» Маяковского. Писались обе фортепианные сонаты, романсы на стихи Тютчева. Брезжил замысел кантаты на стихи Блока (в том числе и специально написанные поэтом по просьбе Шапорина), через много лет оформившейся в грандиозную эпопею «На поле Куликовом», эскизы которой уже в те годы автор мне наигрывал.

Можно сказать без преувеличения: то была пора весеннего цветения его большого дарования. Вдумываясь в природу творческого процесса Шапорина, прихожу к мысли, что в нем встречаем довольно редкий феномен одновременного «вертикального» зарождения многих идей и концепций, ставших в дальнейшем предметом последующей «горизонтальной» разработки на протяжении десятилетий, с поразительно конденсированной «экспозицией» в молодые годы всего содержания будущей деятельности. Другое наблюдение возникало от близкого, почти каждодневного соприкосновения с его творческой работой — широкая амплитуда выражения ищущей мысли в деталях

(в форме, фактуре) при безусловной устойчивости общих концепций замыслов. Множественные редакции найденной темы, поиски ее ритмического, гармонического и полифонного обрамления, новые и новые варианты уже размеченных тональных планов, не говоря уже о подробностях партитурного решения оркестровых композиций — это всегда замедляло творческий процесс. Некоторые усматривали в этом недостаток дисциплинированности и чуть ли не погрешности профессиональной техники. Мне думается, что причина была в другом — в психологии художника, в его нервно обостренной «самокритичности».

Уже тогда определенно обозначился «эстетический патриотизм» будущего автора «Сказания о битве за Русскую землю». Больше всего его увлекала отечественная музыка, классическая и современная, которую он знал хорошо и о которой говорил убежденно и страстно. От него слышал я захватывающую повесть жизни его земляка, уроженца города Глухова — выдающегося русского музыканта XVIII столетия Максима Березовского, почетного гражданина итальянского города Болонья, по возвращении на родину погибшего в атмосфере непризнания и нужды; подробности последних лет жизни автора «Сказания о невидимом граде Китеже» (Шапорин близко общался с семьей А. Н. Римского-Корсакова, сына композитора); интересные рассказы о «вторых звездах музыкальной галактики» недавней эпохи — Аренском, Гречанинове, Кюи, Рубинштейне, Направнике, Калинникове, Ребикове и др. Все это было богатым дополнением и вместе с тем объективным «историческим коррективом» к образцам западной музыки, в изобилии звучавшей в концертах, организуемых Ассоциацией современной музыки, и в ленинградских музыкальных театрах.

Необычной была квартира на Канонерской. Состояла она из четырех комнат. Но жилой была только одна — кабинет, в котором обитал и работал хозяин. Иногда (раз в неделю, по пятницам) оживала другая, столовая, когда на традиционные обеды собирались друзья — Владимир Михайлович Дешевов, Христофор Степанович Кушнарев, Николай Михайлович Стрельников, Мария Вениаминовна Юдина, режиссеры и актеры драматических театров. Шапорин готовил салаты и гостеприимно хлопотал за столом. Прислуживала неизменная Аннушка, спускавшаяся по винтовой лестнице из мансарды, где находилась кухня. Остальные комнаты почти пустовали. Только однажды самая большая из них внезапно, словно по мановению волшебного жезла, наполнилась невесть откуда появившейся старинной мебелью. Это было в вечер, когда Шапорин как председатель Ленинградского отделения Ассоциации современной музыки принимал французского композитора Артура Онеггера и его жену, пианистку Андрэ Ворабур.

Жил тогда Шапорин по-холостяцки. Его семья из-за болезни дочери Аленушки в течение ряда лет находилась в Париже.

Шапорин вечно был в хлопотах. Его захлестывал общественный темперамент. Весь насыщенный музыкой, творческими замыслами, на улице, в трамвае, на заседании обдумывающий какие-нибудь подробности фигурации или инструментовки, он успевал руководить отделением Ассоциации современной музыки, дебатировать на собрании правления авторского общества Драмсоюз, возглавляемого Глазуновым, проводить просмотры редакционного совета кооперативного издательства «Тритон».

Издательство было маленьким, но боевым. Ленинградское отделение Музгиза ревниво следило за успехами «конкурента». Вспоминаю комичную мизансцену на углу Невского проспекта и Садовой улицы, где произошла встреча Шапорина (в то время председателя правления «Тритона») с Валентином Дмитриевичем Петито, директором Музгиза. Петито был малюсенького роста. Стоя рядом с Шапориным, он еле дотягивался ему до пояса. Но хорохорился и, глядя исподлобья снизу вверх, раздраженно восклицал: «Вас надо закрыть! Я вообще против карликовых издательств!» Шапорин же молчал и, глядя из-под очков на собеседника с высоты великанского роста, добродушно улыбался.

Видеть его в гневе случалось очень редко. Это происходило тогда, когда он сталкивался с какой-нибудь явной несправедливостью в оценке художественного явления. Так, однажды в артистической Большого зала Ленинградской филармонии грозно, на «самых высоких нотах» распекал он всесильного тогда Владимира Ефимовича Иохельсона, ответственного секретаря Ленинградского Союза композиторов, не раз допускавшего администрирование, за что и был впоследствии забаллотирован на выборах. Беря под защиту какое-то сочинение молодого автора, отвергнутое Иохельсоном, Шапорин наступал, теснил его к стене и громоподобным голосом выкрикивал: «Я и не на таких находил управу!» Соллертинский и Ашкенази пытались примирить противников.

При всем изобилии замыслов и параллельной работе Шапорина над несколькими сочинениями несомненно, что Симфония с хором была основополагающим, центральным произведением его «домосковского» периода. В ней не только обозначились черты монументального вокально-оркестрового стиля и ораториально-симфонического жанра, положенные в основу его более поздних и более зрелых сочинений. В ней были постулированы творческие принципы, в дальнейшем развитые в Одиннадцатой и Двенадцатой симфониях Шостаковича, — приемы симофонического обобщения бытового революционного фольклора эпохи. Речь идет не о лозунговом использовании цитат революционного фольклора, что встречалось и в «Симфоническом монументе» М. Гнесина и в «Траурной оде» А. Крейна, а об органичном сплаве оригинального тематического и образного материала с обобщением приемов народного творчества. Именно так трак-

товал Шапорин мелодию и ритмы песни «Яблочко» для раскрытия во II части симфонии стихии вырвавшихся из-под векового гнета народных масс, а тему марша Буденного в финале — для передачи целеустремленности организованно направленной народной энергии.

Симфония Шапорина, безусловно, произведение автобиографичное. Она писалась по следам событий революционной действительности, по впечатлениям и переживаниям эпохи первых лет Советской власти. Документальная значимость ее в том, что она представляет собой горячую исповедь, рассказ о личной судьбе, в которой запечатлелись судьбы целого поколения людей Великого Октября. Подтверждается это и тем, что сказано героем романа К. Федина «Братья», композитором Никитой Каревым в главе, вписанной Шапориным в этот роман по просьбе самого автора. Создавалась эта глава в моем присутствии в течение нескольких ночей там же, на Канонерской улице, и писал ее Шапорин, конечно, о себе.

Симфония Шапорина вызвала живой интерес музыкальной общественности и любителей музыки. Она была премирована на конкурсе, проведенном Большим театром Союза ССР. Ее первые исполнения в Большом зале филармонии и на Металлическом заводе в Ленинграде под управлением Альберта Коутса прошли с громадным успехом. Темпераментно, звонко, с энтузиазмом пел самодеятельный хор. Коутс — высокий, большой — возвышался скульптурным монументом над массой исполнителей и широкими властными жестами направлял течение музыки. Вскоре же после ленинградской «премьеры» он с успехом играл симфонию в Лондоне, Вене и других городах Европы.

Шостакович, Шапорин, Попов — это были три наиболее яркие фигуры среди композиторского актива Ленинграда тех лет, и написанное в те годы каждым из них проложило русло определенному направлению в дальнейшем развитии советского музыкального творчества.

Хочется сказать и о тех людях искусства, деятельность которых протекала не в сфере музыки, а в непосредственной близости или родстве с ней. Имею в виду, в частности, представителей хореографического искусства.

С дней ранней юности я страстно любил балет. Стимулами к этому были детские и отроческие впечатления от спектаклей Мариинского театра. Я видел Павлову, Преображенскую, Карсавину, Смирнову, Вилль, молодую Люком. Не будет преувеличением назвать мое отношение к хореографическому искусству влюбленностью. Зарождение и развитие этого чувства было действительно связано с влюбленностью в двух балерин.

«Первой любовью» моей в балете была знаменитая Ольга Спесивцева. Случилось так, что через свою ученицу (кажется, единственную) Леночку Григорьеву, подругу моей сестры,

она обратилась ко мне, студенту консерватории, с просьбой аккомпанировать на уроках. Дело пошло настолько успешно, что балерина уговорила меня ежедневно по утрам играть ей на занятиях, которые проходили в маленьком репетиционном зале Мариинского театра, выходившем окнами на мостик через Крюков канал и на колокольню Никольского собора.

Между нами установились дружеские отношения. Я стал посещать с ней концерты, бывать у нее дома, где не раз встречался с тонким знатоком балета Акимом Львовичем Волынским. Несмотря на огромную разницу возрастов, нас сближала общность предмета поклонения. Я посвятил Спесивцевой стихи и первый изданный романс «Ландыш» на стихи Игоря Северянина. После ее отъезда за рубеж мы переписывались, и несколько сохранившихся писем прославленной балерины, впоследствии пораженной тяжелым психическим недугом, остались печальным «эпиграфом» моей первой любви. Интересующихся страницами моей жизни, освещенными высоким искусством и личностью Спесивцевой, я отсылаю к очерку о ней, опубликованному в моей книге «Встречи» («Искусство», М., 1967).

Второй «балетной любовью» была молоденькая танцовщица Лидия Иванова, трагически погибшая весною 1923 года во время прогулки на моторной лодке в Финском заливе. Нас познакомил художник В. Замирайло, близкий друг отца Лидочки, боготворившего дочь и устроившего в своей квартире на Ивановской улице маленький репетиционный зал с зеркалом, вмонтированным в стену, и палкой, протянутой вдоль него. Это была не только лучшая, самая большая комната в квартире. Это был ее центр и центр жизни всей семьи. «Репетиционный зал», был увешан гравюрами с изображением Тальони, украшен цветами на высоких подставках. Здесь можно было найти альбом с автографами поклонников Лидочки, портреты Качалова и Михаила Чехова с дарственными надписями. Сюда заботливая хозяйка дома, добрейшая Александра Ивановна, мать танцовщицы, подавала чай с домашним бисквитом, изготовленным для любимой дочери и ее гостей.

Лидочка была веселой, задорной девушкой, избалованной первыми шумными успехами. Она эксплуатировала меня, влюбленного в нее студента, заставляла играть на домашних уроках и аккомпанировать ее пению. Голос у нее был маленький, но приятного тембра, и пела она только камерную, романсную литературу. Пела увлеченно, с самозабвением и тонкой музыкальностью, проявлявшейся во всем — в соразмерности оттенков, фразировке, осмысленно своевременном пользовании цезурами и сменой дыхания. Особенно вспоминается мне, как часто певала она (это был любимый ее романс) «Венецианскую ночь» Глинки. Сама весна, сама юность, благостыня южной природы дышали в ее простодушном пении, воплощались в чувстве, выраженном звуками.

Она была миловидна, но что-то забавное было в ее облике — в монгольском раскосе шаловливых глаз, в чуть припухших веках, овальных полудетских бровях, в плотности и округлости невысокой фигуры. На сцене, однако, она полностью преображалась. Стихия танца, которой она отдавалась самозабвенно, с восторгом, захватывала ее целиком. Поражали ее прыжки, размашистые, смелые, пересекающие огромное пространство. Захватывал ее высокий полет, «берущий небо приступом», как говорил А. Л. Волынский. Увлекала ее игра, еще не актерская, без примет предварительной разработки роли, а импровизированная, подсказанная минутой настроения, наитием чувства или инстинктом, проявляющаяся в экспрессивности жеста, поворота, мимического нюанса.

Больших ролей ей, в сущности, не перепадало. Она и пробыла-то на сцене всего каких-нибудь 3 года, так и не дойдя до «балеринских» партий, оставалась солисткой, и не всегда первой, но неизменно «вырывая» успех у балерин с именем, опасливо озирающихся на будущую соперницу.

Фея Бриллиант, Фея падающих крошек, Белая кошечка в эпилоге «Спящей красавицы», вариация града из «Времен года»; Рыбачка в «Дочери фараона», Фреска и Жемчужина в «Коньке-Горбунке»; Рабыня в «Корсаре»; вариация «Молитва» в «Коппелии»; солистка-виллиса в «Жизели» — вот почти полный перечень ее партий. Каждая из них в ее передаче представала содержательной, живой, одухотворенной хореографической новеллой. Так же было с концертными номерами, шедшими в дивертисментах в фойе кинотеатров между сеансами немых фильмов — с «Итальянской полькой» Рахманинова в постановке Л. Леонтьева, «Грустным вальсом» Я. Сибелиуса, поставленным Г. Баланчивадзе.

Публика, чуткая к веянию подлинного таланта, отметила ее своим вниманием, полюбила молодую танцовщицу, встречая горячими аплодисментами каждое ее появление на сцене или концертной площадке. В искусстве Ивановой действительно улавливалось что-то свежее, самобытное, ярко национальное, русское и вместе с тем импульсированное временем, предвещающее близкое нарождение какого-то совсем нового стиля танцевального искусства.

Прошло почти полвека, имя ее ничего не говорит современным любителям балета, но с особенным волнением читаешь строки очевидцев ее первых артистических шагов. Вот почему хочется привести слова А. Л. Волынского об «испытании способностей», которому ее подвергли он и Н. Г. Легат в последний год учения в Ленинградском хореографическом училище.

«Пошли в большой класс, приступили к экзерсису,— пишет Волынский.— Сначала все шло довольно ординарно. Девочка делала ошибки, но в общем она справлялась с основными пластическими темпами вполне удовлетворительно. Когда экзерсис

был перенесен на середину зала, Ивановой был заказан Н. Г. Легатом sant de basque — большой прыжок с оборотом всего тела в воздухе. Девочка отошла в верхний угол приподнятого пола и оттуда двумя феноменально высокими прыжками пересекла огромный зал. Это было такой неожиданностью, что мы невольно переглянулись с Н. Г. Легатом. У него глаза блеснули от восхищения. За этой фигурой последовали другие, все в том же темпе элевации, и удивление наше все время возрастало».[1]

Еще в 1918 году, будучи воспитанницей училища, она на «чужом» выпускном спектакле танцевала Ноктюрн Чайковского; через год после этого — с А. Даниловой и Г. Баланчивадзе — Pas de trois из «Пахиты» и небольшую роль в пасторальном балете «Волшебная флейта»; в 1920 году — в концертном номере «Весенняя песнь» Мендельсона-Бартольди. Окончить училище она должна была в 1921 году, но заболела и на выпуске (в балете «Жавотта») не танцевала, сорвав, однако, бурный успех на репетиции живой и яркой интерпретацией роли и феноменальным прыжком в окно.

Гибель Лидочки Ивановой поразила всех как громом. Случилось это в солнечный «духов день», весной, почти накануне ее предполагавшегося отъезда в гастрольную поездку во Францию с Даниловой и Баланчивадзе. В компании молодых людей она отправилась на моторной лодке кататься по Финскому заливу. Миновав Калинкин мост, уже на взморье, возле Гутуевского острова, лодка столкнулась с пароходом «Чайка», шедшим в Кронштадт, и от сильного толчка переломилась. Все оказались в воде. Спасательные круги, брошенные с парохода, отнесло течением в сторону. Усилиями команд «Чайки» и подоспевшего на помощь буксира «Моряк» из пятерых спасенными оказались трое. Среди них не было Лидии Ивановой и одного из ее спутников.

Летом и осенью того же года на улицах Ленинграда можно было встретить старого человека в развевающемся плаще, идущего беспокойной походкой и бросающего по сторонам подозрительные взгляды. Встречая знакомого, он останавливал его, заговаривал о трагической гибели балетной танцовщицы, намекал на преднамеренность совершенного злодеяния и, понизив голос, сообщал, что ведет расследование и уже напал на след. Это был сразу состарившийся лет на 20, психически тяжело травмированный инженер Алексей Александрович Иванов, отец Лидочки.

С тех далеких лет страсть к балету сопутствует всей моей жизни. Она объясняет и мое обращение как искусствоведа к таким работам, как две монографии, посвященные Галине Улановой и Константину Сергееву, как анализ педагогической системы Вагановой, как замысел книги «Поэтика балета», первая

[1] «Жизнь искусства», 1923, № 26.

глава которой — «Природа балета» — открывает мой сборник «Статьи о балете» (1962). Этим же обусловлено возникновение многих композиторских замыслов. Стремление увидеть «контуры хореографического» в иных, казалось бы, не танцевальных сюжетах, угадать потенцию пластической выразительности в драматическом или комедийном положении, в характере персонажа, в отдельной его реплике побудило меня написать совсем разные по жанровым и стилевым признакам балеты. «Сын полка» (по Катаеву) задуман в качестве детского, «тюзовского» спектакля; чеховская «Чайка», освобожденная от словесной оболочки, второстепенных эпизодических подробностей и бытовой драмы, поднимала в опоэтизированном аспекте основную идею пьесы — апологию чистой любви и бескорыстного служения высокому искусству.

Уместно сказать и о моих литературных встречах и связях, относящихся к этому же времени. Поступив в консерваторию на композиторский и фортепианный факультеты, я отнюдь не отошел от литературных интересов. Писал стихи, в основном лирические, но порой затрагивающие сквозь призму лирики гражданские темы — патриотизма, революции, народно-освободительного движения в прошлом. Писал и прозу — повесть «Евгений Славринский», которую энтузиасты выпускного класса трудовой школы включили в рукописный школьный журнал. Журнал, однако, не вышел: время было трудное, не хватало бумаги, школьное помещение не отапливалось, с освещением случались перебои, мальчики недоедали — шел 1919 год. Писал я и драматические сцены — «Рыбаки», «Святополк Окаянный». Увлечение чтением из года в год, из месяца в месяц возрастало.

Еще при жизни отца, то есть никак не позже осени 1919 года, одну из моих стихотворных тетрадей, гордо названную «Третьей книгой стихов», взял на прочтение литературовед Борис Михайлович Эйхенбаум. Он был пациентом отца и сделал это по его просьбе. Отзыв его оказался благожелательным. В нем отмечалось преобладание в моих стихах «лермонтовского начала» и содержалось приглашение стать слушателем лекций Эйхенбаума в Институте истории искусств. Лекции начались летом 1920 года. Смутно помню их содержание, так же как и аудиторию, немногочисленную, но настороженно внимательную. На последней лекции Борис Михайлович вручил мне только что вышедшую свою книгу «Мелодика русского стиха» с коротенькой, но теплой дарственной надписью. Книжку эту я бережно хранил вплоть до утраты ее в первый же блокадный год.

Связи с Б. М. Эйхенбаумом, окрашенные оттенком взаимного расположения, протянулись надолго, до самой его смерти, хотя виделись мы не часто, можно сказать, от случая к случаю.

Но когда встречались — вступали в оживленные литературные беседы, толкуя о Лермонтове, Некрасове, Льве Толстом (в 30-е гг., живя в Детском Селе, я увлекался его книгой «Молодой Толстой»), о современной поэзии. Касались и музыки. Эйхенбаум музыку любил, посещал симфонические и камерные концерты. Сын его одно время готовил себя к профессиональной музыкальной деятельности.

Последняя встреча состоялась летом 1948 года в Дубках, предместье Сестрорецка, где мы с женой жили на даче. После очередного «сеанса» напряженной работы над книгой «Молодые годы Рахманинова», в которой сказалось некоторое влияние исследовательского метода Бориса Михайловича, перенесенного в сферу музыки, я вышел «поразмяться» в сад. Был жаркий августовский день. Не сразу я заметил, как кто-то, подойдя к забору, машет мне рукой. А заметив, узнал Эйхенбаума. На всем протяжении нашего не менее чем 40-летнего знакомства он мало менялся, оставался таким же худеньким, безукоризненно одетым, блистающим белизной воротничка и стеклами очков. Только седел все заметнее, что очень к нему шло. Лицо продолжало оставаться молодым, всегда оживленным сосредоточенной мыслью. И улыбка его оставалась той же — чуть застенчивой, чуть ироничной, но всегда приветливой.

Мы вышли в парк, прошли к заливу. День был будничный, час ранний, и прогуливались мы медленным шагом в полном одиночестве, если не считать птиц, окликавших нас с каждого дерева. Эта встреча произошла случайно. Борис Михайлович шел вовсе не ко мне и даже не знал, что я живу в Дубках, а просто, проходя мимо, увидел меня. Но и эта случайность повела к интересному разговору на острую тему о смысле и значении постановления ЦК партии от 10 февраля 1948 года.

Мой собеседник явно волновался, румянец выступил на щеках, стекла очков блестели, преломляя солнечные блики. Слова его «били в точку» и в приложении к тому, что происходило на музыкальном фронте.

Проходя мимо протянутой между двумя низкими кустами тщательно вытканной и слегка колеблемой ветерком паутины, Борис Михайлович внезапно сменил тему разговора:

— Вот символ композиторской работы! Какая кропотливость! Какая расчетливость в установлении равновесия! Какое изящество рисунка! Но надолго ли сохранится эта изысканная «партитура»? Достаточно легкого дождя, чтобы от нее не осталось и следа! Так и у вас, композиторов, в отличие от нас, литераторов, «консервирующих» свой труд в книгах, альманахах, журналах, доступных чтению каждого грамотного человека! Ноты печатаются куда меньшими тиражами и в гораздо меньшем процентном отношении ко всему написанному, чем книги, журналы. Да дело и не только в печатании. Ведь ноты «молчат». Читать их мысленно умеют немногие — горсточка специа-

листов, ограниченная часть любителей. А чтобы исполнить симфонию (или оперу), сколько надо творческих, организационных, административных усилий, согласований различных ведомств! Ожидать приходится долго. А тем временем «пойдет дождь». Вот партитура и смыта!

Я пытался возражать, ссылался на пропагандистскую деятельность Союзов композиторов и Музфонда, на декады советской музыки, на роль радио как фактора ее распространения. Но внутренне не мог не отдать должное справедливости высказанного. Ноты действительно часто «молчат», и отнюдь не всегда из-за недостаточной художественной ценности написанного. Взять хотя бы лучшие произведения первого поколения советских композиторов, ныне умерших — Щербачева, Штейнберга, Гнесина, Мясковского — часто ли можно их услышать? И тот факт, что партитура с сотнями тысяч нотных знаков сейчас, в век электроники и атома, пишется, как и в средние века, от руки, в то время как к услугам писателя быстротемповые пищущие машинки и стенография, показывает огромную дистанцию «техники записи» в двух смежных творческих профессиях, отделяющую «цеховое» положение писателя от положения композитора.

Говоря об Эйхенбауме, я уклонился от хронологии и забежал вперед. Возвращаясь к 20-м годам, назову некоторых известных и малоизвестных поэтов и прозаиков, которых я увидел и услышал в то время впервые.

Блока и Ахматову мне ни видеть, ни слышать не доводилось, хотя «литературный воздух» 20-х годов (во всяком случае, в Ленинграде) был наполнен их именами, их стихами. Блоком я зачитывался, особенно поэмами «Возмездие», «Скифы», «Двенадцать», циклами стихов — «Арфы и скрипки», «Ямбы», «Страшный мир», «О чем поет ветер», «Кармен». Я ценил в нем прежде всего и больше всего соединение точности и простоты поэтического высказывания, ту сторону, которая была близка мне как слагателю стихов. Ахматова импонировала гораздо меньше, и если я принимал, например, ее «Четки», то скорее из пиетета к мнению друзей-сверстников, увлекавшихся стихами, в частности Володи Курчавова, в те годы большого друга моего и юного Шостаковича.[1]

[1] Лишь много позднее, в 50-х гг., довелось услышать и оценить Ахматову, когда после дружеского обеда в нашем доме композитор Алексей Федорович Козловский и его жена Галина Лонгиновна, приезжавшие из Ташкента, предложили пойти навестить поэтессу. Мы целой группой (В. В. Щербачев, В. А. Знакоменская, А. В. Оссовский и две приятельницы моей жены) поздним, светлым вечером — была пора белых ночей — пошли вдоль Фонтанки до бывшего Шереметевского дворца, пересекли двор, какой-то внутренний сад и невзначай нагрянули к Ахматовой. Она приняла нас радушно и прочитала фрагмент поэмы о годах эвакуации в период войны, из которой надолго врезался мне в память образ «брюха летучей рыбы», как поэтесса назвала кабину пассажирского самолета.

И вот передо мной живой поэт, известный по журнальным публикациям и сборникам, тонкий и холодный мастер-модернист. Хотя он отнюдь не принадлежал к моим любимцам (в отличие, скажем, от Бунина-поэта), мое любопытство было разожжено. Я пристально всматривался в фигуру, закутанную в богатую, расшитую белым орнаментом доху, следил за спокойными и высокомерными поступью и жестами человека средних лет, вышедшего на эстраду одной из аудиторий Института живого слова. В помещении было холодно, и доха при всей декоративности имела чисто утилитарное назначение. Все сидели в верхнем платье и в шапках.

Расхаживая вдоль эстрады, поэт читал лекцию о стихосложении. Он говорил дельно, веско, блистая эрудицией, избыточно применяя далеко не всем известные и понятные узкоспециальные термины вроде — трибрахий, амфимакр, антиспаст, домхий, эпитрит, каталектика, липометрия, систола, элидия. Мы сидели притихнув, немного запуганные, и казалось, что это ему больше всего импонировало. Он чувствовал себя магом, просвещающим непосвященных, и предмет своей лекции раскрывал перед нами как бы священнодействуя.

Но молодежь не выдерживает преподносимого ей менторства и нарочитого позирования. Со студенческих скамей начали раздаваться — сначала робко, затем настойчивее — просьбы прочитать свои стихи. Сохранявший до этого невозмутимость и важность, он наконец сделал повелительный знак рукой, требуя тишины, и стал медленнс и выспренно декламировать. Стихотворение было изысканным и тонким. Версификационная сторона доведена была в нем до высокой степени совершенства. Но образы целиком пребывали в сфере вневременно́й и внелокальной отвлеченной восточной экзотики. Они призваны были увести от прозы действительности — хлебных карточек, дуранды, печурок-буржуек, очередей, холода, бездействующих трамваев и лифтов.

В целом впечатление от встречи с живым поэтом осталось неблагоприятное. Основным в этом впечатлении было то, что поэт не очень, не совсем-то живой, какой-то отдельный, отделенный от действительности. Когда через пару дней мы, студенты, участники двух поэтических кружков, носивших названия, почерпнутые из эллинского литературного обихода (один кружок назывался «Метакса», названия другого не помню), собрались для чтения друг другу собственных стихотворных опытов, куда более сильное впечатление произвел на меня молодой поэт Всеволод Рождественский.

Он вышел на эстраду застенчиво, постоял с минуту молча, затем высоко поднял голову и, немного картавя, стал читать просто и выразительно какую-то балладу, повествовавшую о «палубе разбойничьего брига». Эти стихи были тоже вне действительности, в стороне от нее. Но видно было, что возникли они в порыве чувств, а не в результате ювелирной версификатор-

ской работы. Искренним чувством дышало его чтение, награжденное дружными аплодисментами экспансивной аудитории.

Среди начинающих поэтов кружка был и Геннадий Фиш, впоследствии известный прозаик, но тогда безудержно увлекавшийся поэзией. Он «близко к сердцу» принял мои стихи, особенно цикл «итальянских песен», возникший как отклик на блоковский, цитировал их и даже однажды перенял рифмы (на море — мрамор), понравившиеся ему в одном из моих стихотворений. Между нами завязалась что-то похожее на дружбу, хотя вскоре судьбы наши разошлись далеко и надолго. При позднейших встречах через десятилетия непроизвольно возрождалась былая завязка отношений и мы общались так, будто не виделись только со вчерашнего дня.

Быть может, потому, что среда, в которой приходилось вращаться, была преимущественно музыкальной, а не литературной, я, испытывая потребность писать стихи и немало времени уделяя этому занятию, почти никому за исключением самых близких родных не читал и не показывал их. Но и среди музыкантов находились ценители поэзии. Так, мой коллега по классу М. О. Штейнберга — Георгий Михайлович Римский-Корсаков, внук великого композитора, тоже оказался поэтом. Мы обменивались тетрадями стихов. На полях моих тетрадок он ставил массу заметок и восклицаний, большей частью весьма восторженных.

Вскоре после нашего знакомства Гога Римский-Корсаков свел меня с участниками поэтического кружка, именовавшего себя «Кольцом поэтов», где я был принят радушно и поощрительно. Братья Смиренские, на инициативе которых держалось объединение, готовили к выпуску небольшой сборник моих стихов, что, однако, не осуществилось, и не столько в силу трудностей полиграфического дела в те годы, а потому, что этот кружок, так же как и Кружок композиторов, о котором шла речь в III главе, прекратил свое существование.

Во второй половине 20-х годов судьба свела меня с писателем-прозаиком Николаем Николаевичем Никитиным, входившим в состав правления Драмсоюза, на заседаниях которого мы познакомились. Никитин был молод, активен, любил горячо поспорить и часто брал верх в спорах даже с П. Е. Щеголевым. Мне нравилась его «общественная повадка», и нередко, выйдя вместе из Драмсоюза, мы так и шли по улице Марата вплоть до Моховой, где он жил.

В те годы Никитин как сценарист был тесно связан с «Ленфильмом», и мы толковали о кино, о том, какое воздействие специфические законы нового, молодого искусства должны оказать на другие, «старые» разновидности искусства — литературу и музыку.

Как-то раз он позвал меня к себе, попросил поиграть. И, судя по жадности, с которой он и его энергичная, умная

молодая жена Ренэ Аароновна слушали музыку, давая мне все новые и новые «заказы», подставляя на пульт то оперные клавиры, то сборники романсов, я понял, что они не просто люди со склонностью послушать музыку, а страстные ее любители. Этого было достаточно, чтобы дать интенсивный толчок развитию наших отношений.

Никитин был одним из первых (и очень немногих), кому я читал главы начатого мной романа из жизни советских музыкантов. Главы были разрозненными, представляя собой экспозицию характеристик лиц разных возрастов, разного социального положения, различных профессий, так или иначе связанных с музыкой. В них действовали композиторы, ученые, педагоги, артисты, театральные директора и концертные администраторы, оркестровые музыканты, энтузиасты самодеятельности, просто любители, посвящающие музыке свой досуг. По замыслу большая экспозиционная первая часть, предшествующая второй — разработочной и третьей — репризной (с функциями «развязок»), должна была представлять собой широкую движущуюся панораму и содержать в себе зерна будущих антагонизмов, взрывчатку будущих конфликтов.

Никитин проявил горячий интерес к моему сочинению. Чтений было несколько, и каждый раз они сопровождались поощрительными замечаниями, расспросами о ближайших казуальных связях между тем, что происходило в прочитанных главах, и предполагаемыми дальнейшими событиями. Одно из восклицаний Николая Николаевича, одобрительно резюмирующих впечатление от очередной прослушанной главы, мне запомнилось дословно:

— Это зажженная стрела, пущенная в музыкальное небо!

Сказав так, он предложил взять на себя посредничество в установлении контакта между мной и редакцией только что организованного журнала «Литературный современник». Но это было уже в начале 30-х годов и относилось к новому, детскосельскому периоду моей жизни, о котором речь пойдет несколько позже.

Глава VI

Мои юношеские годы — богатая встречами и впечатлениями жизнь. В сущности, каждый день приносил что-нибудь новое и значительное и любой «один день» не был похож ни на предыдущий, ни на последующий. Приходилось постоянно переключаться с психологии композитора или пианиста на психологию критика, с амплуа учащегося на амплуа педагога, переходить из атмосферы профессионализма на «воздух» самодеятельности, от изысканных критериев камерной музыки к гораздо более емким и масштабным критериям массовости.

Во всем этом не было, однако, эклектики, и прежде всего потому, что все впечатления и реакция на них, так же как все действия в сфере искусства, преломлялись в призме композиторского активно творческого сознания. Это по-своему окрашивало и манеру высказывания исполнителя, и «угол рассмотрения» критика, и образ мыслей преподавателя или лектора. В музыкальном творчестве, в свою очередь, находили преломление и опыт исполнителя (особенно ансамблиста), и навыки аналитика, привившиеся от критической практики.

Разумеется, опасность эклектики все же подстерегала на каждом шагу. И со стороны, возможно, казалось, что молодой музыкант разбрасывается, что ему недостает выдержки в определении центрального звена среди разнообразных занятий, из которых каждое производило впечатление призвания. Однако выручало твердое внутреннее «чувство соотношения призваний», помогавшее сохранять убежденность в примате главного — композиторского жизнеощущения и потребности его звуковыявления—даже в такие периоды, когда надолго приходилось отвлекаться от этого главного, по необходимости уделяя внимание другим формам деятельности. Вот здесь и нужна была выдержка, чтобы помнить о временности отхода от главного, о подчиненности всего, что делаешь, основному, что будешь делать позже, с учетом опыта, почерпнутого из многообразных смежных сфер деятельности.

Повторяю, весь юношеский период моей жизни был насыщен творческими впечатлениями и творческой борьбой. Казалось, что само по себе это должно доставлять ощущение счастья, внушать неутолимый интерес к жизни. Между тем каждое утро, когда остатки крепкого сна отлетали и сознание возвращало к действительности, я с тоской говорил себе:

— Как? Опять надо жить? Как же жить?

Противоречие это объясняется просто. В течение более десяти лет семья наша терпела острую нужду, увеличивавшуюся год от года. После скоропостижной смерти отца, совпавшей с усилением разрухи, в семье не стало «главы». Ни по характеру, ни по свойствам натуры на такое положение наша мать не могла претендовать. Я, 16-летний юноша, почувствовав ничем не ограниченную свободу действий, целиком погрузился в занятия музыкой и литературой, хотя и работал санитаром на госпитальном судне «Народоволец» ради морского пайка. Мать, сестра и тетка поступили на канцелярские должности с ничтожным окладом, опять-таки прежде всего для получения продовольственных карточек. Младший брат учился в школе.

Большая квартира целые дни пустовала и к тому же плохо запиралась. Оберегавшая ее старушка, которую мама приютила, в основном проводила время на кухне. Не удивительно, что в этих условиях постепенно стали пропадать ценные вещи, продажа которых могла бы обеспечить наше существование.

В первое время после смерти отца многие из крупных вещей — мебель обеих гостиных, портьеры, пианино — были выменены на продукты. Это приучило нас к тому, что комнаты пустеют. Новые исчезновения не так уж были заметны, особенно для меня, витавшего в «эмпиреях» искусства.

Но как-то осенью, примерно через полгода после того, как старушка поселилась у нас, мать случайно увидела ее на рынке продающей вазы венецианского стекла, стоявшие в столовой. Мама смутилась больше воровки и отвернулась от нее. Старушка к нам больше не возвратилась.

Осенью 1920 года решено было оставить старое жилище и переехать в квартиру из трех комнат в верхнем этаже углового дома на перекрестке Лермонтовского и Екатерингофского проспектов. Квартира была неказиста: потолки низенькие, вход с черной лестницы через кухню. Перевезенные туда остатки имущества могли бы еще на несколько лет облегчить нам существование. Но уже летом 1921 года от них не осталось ничего. В период моей почти двухмесячной отлучки, когда я отдыхал в Старой Руссе, в гостеприимном доме доктора Михаила Павловича Глинки, давнего приятеля родителей, отлучки, совпавшей с длительным отъездом сестры, мы оказались ограбленными до нитки. Началась полоса беспросветной нужды. Зимой мне приходилось надевать легкое летнее пальто, в непогоду — старые ботинки без калош. На двоих с братом оставалась одна общая целая пара ботинок. Когда выходил один, другой сидел дома, ожидая его возвращения, даже если «горел» платный концерт или срывалась репетиция, пропускался урок в консерватории.

В довершение бедствий рояль, поставленный в нашу квартиру после обмена пианино на продукты, какой-то неважный экземпляр фирмы Кох, принадлежавший почти незнакомой женщине, которая спасала его от реквизиции, в один «прекрасный» день был затребован владелицей. Я остался без клавиатуры, моей надежной помощницы.

Конечно, кроме основной причины обрушившегося на нас бедствия, в затяжном отчаянном положении семьи играла роль и крайняя бесхозяйственность, неприспособленность к жизни всех ее членов. Мы легко приучили себя обходиться малым, но и малого не хватало до того, что называется прожиточным минимумом. Я терял от голода сознание в трамвае, направляясь в район Лесного к знакомому родителей, педагогу Лесотехнической академии Петровскому, чтобы получить у него тарелку овощного супа.

Мы боролись с нуждой отчаянно, но совершенно неумело. Младший брат торговал книгами на рынке, нанимался электромонтером на трудные ремонтные работы. Я давал уроки игры на рояле и теории музыки, играл в клубах под картины немого кино, писал в журналах, выступал перед концертами самодея-

тельного симфонического оркестра профсоюза Совторгслужащих, аккомпанировал на уроках пения в вокальных классах. Но заработок от всего этого оставался мизерным. Играть под картины приглашали от случая к случаю. Преимущество этого вида заработка заключалось лишь в том, что гонорар — 3 рубля — выдавался сразу после сеанса. Так же бывало и со вступительным словом, для которого меня приглашал знакомый молодой дирижер. Но эти выступления бывали еще реже. Что касается заработка, нередко я «сам забивал гол в свои ворота», стесняясь спросить деньги за выполненную работу или даже ответить на вопрос: «А каков назначаемый вами гонорар?» Этим пользовались некоторые мои ученики (большей частью вокалисты), а также иные завклубами, откладывая выплату за проделанную работу на неопределенное время.

А жить все-таки было нужно. Оставалось одно средство — займы. К ним прибегала мама, довольствовавшаяся мелкими перехватами на день, на два, чтобы купить хлеба, постного масла, картофеля или крупы. Можно представить себе, чего стоили такие обращения за помощью застенчивой и робкой по натуре женщине, какой была моя мать. Но нужда заставляла прибегать к ним. Долги погашались нерегулярными и скудными заработками детей.

Мне лично казалось неприемлемым просить кого-либо о денежной помощи. И все же было несколько случаев, когда, презирая себя, я писал письма, сухие, короткие (что, впрочем, не уменьшало их унизительности), с просьбой ссудить немного денег. Каждый раз речь шла о совсем маленьких суммах. Мне представлялось, что совершаемый мной проступок (я заранее знал, что едва ли сумею вернуть взятое) как бы умаляется в зависимости от уменьшения размера просимого, хотя в то же время отлично понимал, что такие ссуды не могут кардинально улучшить наше положение.

Парадоксальная вещь: с первого же раза я убедился в том, что нарушение внутренне исповедоваемого закона, насилие над собственной волей не давали результата. Когда, смущаясь и робея, я попросил в долг 5 рублей у видного дантиста, лечившего мне зубы еще в детстве, и вышел от него с этими деньгами, меня осенила мысль пойти к Соланж Карпачевской и свезти ее на извозчике (была ненастная осенняя погода) в филармонию на симфонический концерт под управлением Отто Клемперера. Билеты на концерты как работник печати я получал бесплатно. Но извозчик, особенно в дурную погоду, стоил дорого. Тем большим шиком казалось мне нанять его, да еще с условием, чтобы он ждал с открытым верхом у дверей, из которых появится приглашенная мной спутница.

Соланж была прелестная 16-летняя девушка, полуфранцуженка-полуеврейка, брюнетка и смуглянка с искрометными и озорными глазами, порывисто огневая и непосредственная

по натуре. Она была небольшого роста, пропорционального сложения. За облик и нрав французы прозвали бы ее «La garçonne». К тому же она была талантливой пианисткой, блиставшей технической отделкой и экспрессивностью игры. Самарий Ильич Савшинский считал ее одной из лучших своих учениц. Не удивительно, что многие студенты были в нее влюблены, и я, разумеется, находился в их числе. Невинность моего ухаживания была полнейшей. Случалось, часами ждал ее у подъезда дома Савшинского, чтобы проводить домой, особенно в дождь, запасаясь в этом случае зонтиком, который нес раскрытым над ее головой, как некую священную хоругвь.

Жила Соланж с матерью, пожилой женщиной, изрядно измученной жизнью, скрипачкой, игравшей в ансамбле какого-то маленького кинотеатра. Жили они бедно; я любил приходить в их скромную комнатку и беседовать с Соланж о музыке, о ее консерваторских подругах и товарищах, среди которых был и мой «соперник», завсегдатай дома — пианист Яша Э., впоследствии дирижер в драматическом театре.

В тот вечер у филармонии творилось «столпотворение вавилонское». Когда возле подъезда остановился извозчик и из пролетки вышел я, бедный студент, протягивая руку появившейся из-под крытого верха молодой красавице, один из моих коллег-критиков, входивший в вестибюль, не без иронии, смешанной с изумлением, спросил:

— Вас не нужно ссудить деньгами?

Вечер прошел прекрасно. Клемперер (это, помнится, был первый его приезд в нашу страну) увлек слушателей темпераментным исполнением Восьмой симфонии Бетховена и образностью передачи впервые звучавшей у нас сюиты из «Пульчинеллы» Стравинского. Восторгам Соланж не было предела, со мной она обходилась с обворожительной непосредственностью. У меня еще хватило ресурсов, чтобы доставить ее домой на извозчике, но назавтра я опять «сел на мель».

Аналогичная ситуация повторилась через полгода. Подсчитав минимум крайне необходимых средств, я обратился с просьбой о ссуде, на этот раз уже в размере 10 рублей, к пожилому врачу, когда-то работавшему с отцом. В назначенный час он не принял меня, так как заболел, но передал запечатанный конверт, сквозь который отчетливо просвечивали напечатанные типографским шрифтом слова: «Люблю тебя!», обведенные карандашом на самом конверте. Оказалось, что в конверте лежала обложка романса Грига под таким названием, а в обложке — деньги.

Стояла весна. Был светлый вечер, провозвестник белых ночей. Когда я, ликующий, вышел от заимодавца, опять первой мыслью было навестить Соланж. Придя к ней невзначай, я застал у нее подругу и, увлеченный непринужденной беседой, предложил пойти погулять. Мы вышли на набережную Невы и,

дойдя до Дворцовой площади, свернули на Невский. Вскоре оказались на Малой Садовой возле ресторана. Случилось так, что я предложил спутницам зайти туда. Мы заняли столик, и я заказал, как мне казалось, самое недорогое — грибы под белым соусом, рыбу и бутылку сухого вина, совершенно не представляя себе, во что это может обойтись. Ведь в первый раз я вступал в запрещенную себе самому «зону». За ужином я сидел как на иголках и с трепетом ждал подачи счета. Все кончилось, впрочем, благополучно. Мне даже дали рубль с чем-то сдачи. Но вышел я из ресторана с потрясенными нервами. Провожая Соланж и ее подругу, был с ними крайне неразговорчив. С того дня денег уже никогда не занимал.

Мои материальные трудности постепенно рассасывались со второй половины 20-х годов. Играли здесь роль два фактора: школа жизни, суровыми уроками излечившая меня от неприспособленности ко всему, что не относилось к эстетической стороне моей деятельности, а также и организационное упорядочение музыкальной жизни во всех ее звеньях. Улучшилась оплата сотрудников музыкальных отделов в журналах и газетах, увеличился гонорар композитора за работу в драматическом театре. Появились и новые участки деятельности, требовавшие притока профессиональных музыкальных сил.

Таким совсем новым участком к середине 20-х годов стало радио, начавшее свою деятельность в Ленинграде в небольшом помещении на Песочной улице (ныне ул. А. С. Попова). В первое время оно звучало в эфире всего 2 часа в сутки — с 19 до 21 часа. Однако эта «младенческая стадия» жизни будущего музыкального гегемона страны была очень короткой. Техника росла сказочными темпами, быстро расширялся контингент квалифицированных специалистов; упрочивалась связь пионеров радиовещания со слушателями, круг которых изо дня в день увеличивался; стали возникать все новые и новые виды вещания. Небольшую группу исполнителей, отобранных по эмпирически установленным признакам «радиогеничности» голосов и типов инструментов, набор граммофонных пластинок и фонографических валиков сменили ансамбли, хоры, оркестры. Начали осуществляться трансляции из театров и концертных залов. Появились подсказанные спецификой нового вида искусства формы передач — беседы о музыке, музыкальные викторины, цикловые передачи по истории музыки и по страницам биографий композиторов.

Одновременно велась работа по изучению акустических условий, необходимых для улучшения качества звучания музыки, передаваемой в эфир. Студии перестраивались, переоборудовались (пробовались разные фактуры отделки, менялась обивка стен); совершенствовались механические приборы, передающие звук, и прежде всего микрофоны; производились

опыты по размещению исполнителей в студии и определению нужной степени приближенности (или отдаленности) инструментов и их групп от микрофона. На Песочной скоро стало слишком тесно, и Радиокомитет получил более обширное помещение на улице Герцена.

Энтузиасты радиодела, верящие в его неограниченные перспективы, — Александр Васильевич Терпугов, Григорий Александрович Авлов, Юрий Николаевич Калганов и несколько их единомышленников — начали помышлять о поисках новых форм организации музыкального и литературного материала, таких, которые могли бы привести к появлению новой разновидности искусства — радиоискусства. Они ориентировались при этом на опыт «старшего сверстника», так же рожденного индустриальной техникой века, на опыт «великого немого» — кино. Аналогия по принципу контрастирования специфики восприятия — только через зрение в киноискусстве, только через слух в радиоискусстве — подсказывала освоение в смежном эстетическом ряду таких рожденных кинематографом приемов, как кадровое строение, мгновенное переключение места и времени действия, системы «наплывов», то есть совмещения близких и дальних планов звучания, наконец, монтаж. К концу 10-летия Ленинградским радио уже оформлялись и транслировались радиофильмы «Броненосец „Потемкин"», «Каляев», «Степан Халтурин»; новеллы-биографии, посвященные музыкантам, — «Бетховен», «Вагнер», «Шопен» и др.

Развитие этого большого дела потребовало привлечения музыкантов—композиторов и музыковедов—теоретиков, историков, эстетиков. И, как правильно решили инициаторы радиореформ, их набирали прежде всего из молодежи, устремленной к поиску, чуткой и жадной к новизне.

Именно в эту пору я был привлечен к работе Радиокомитета. Произошло это по инициативе Николая Николаевича Рождественского, который формировал авторские бригады для составления циклов тематических концертов. Меня включили в две из таких бригад. В бóльшую, чисто музыкальную, в которую, кроме Рождественского, помнится, входили Александр Семенович Рабинович, Семен Львович Гинзбург, Леонид Арнольдович Энтелис. И в маленькую, смешанную, созданную для разработки программ цикла литературно-музыкальных передач, где, кроме меня и Рождественского, сотрудничали литературовед Павел Николаевич Менделеев и сам Авлов. Работа выполнялась на договорных началах. Собирались поочередно на квартире друг у друга, дебатировали, обсуждая возникавшие у каждого проекты. Хотелось отойти от стандартных хронологических музыкально-исторических построений (школа, течение, персональная монография), дать «стыковку» произведений разных стилей и жанров, при которой получала бы наибольшую амплитуду резонирования заданная тема, например «Образы рево-

люционной борьбы в музыке» или «Импульсы в музыкальном творчестве» (последняя тема была предложена Л. Энтелисом).

Первые удачные опыты закрепили мою причастность к деятельности Ленинградского радиокомитета. Вскоре я получил заказ на разработку совместно с театроведом Алексеем Александровичем Гвоздевым программы цикла передач по истории оперы и написание текста к ним. Осуществляя это задание, мы взяли за основу незадолго до этого вышедшую в русском переводе работу Кречмара, критически пересмотренную и дополненную русским и совсем новым — советским разделами. Работа проходила стадиально: сначала определяли тему каждой из передач, соблюдая преемственность школ и течений и общий подход к освещению каждой из тем; затем писали, имея в виду конкретные образцы оперных фрагментов, каждый свой раздел темы; и, наконец, сводили оба текста воедино, по необходимости многое сокращая, причем пальма первенства в утверждении окончательной редакции предоставлялась, естественно, Гвоздеву.

Цикл был принят и одобрен, однако до практической реализации так и не доведен. Вероятно, через год, в течение которого длилась наша работа, общий профиль плана трансляций подвергся изменениям. Остается пожалеть о том, что эта большая и, безусловно, не лишенная познавательной ценности работа пропала: рукописи не сохранились.

В 1922 году, в дни I Всероссийской музыкальной конференции, о которой речь впереди, Ленинградский радиокомитет заказал мне радиооперу. Произошло это так. В одном из перерывов между заседаниями, происходившими в Зале имени Глазунова, в фойе столкнулись т. Гурвич, возглавлявший Ленинградский радиокомитет, т. Городинский, директор ленинградских академических театров, и я. Естественно, разговор зашел о радио, причем Городинский активно «наступал», выражая неудовлетворенность и мерой экспериментальности и темпами экспериментирования радиокомбината, руководимого Гурвичем. Завязался спор. «Противники» были людьми умными и волевыми, обладали солидным полемическим опытом. Но характером и темпераментом резко отличались друг от друга. Городинский горячился, повышал голос, жестикулировал. Гурвич отмалчивался, изредка парируя нападающего спокойной, но веской репликой, и невозмутимо сосал трубку.

— А где творческие поиски нового? — наскакивал Городинский.— Почему не пробуете создать, ну, скажем, особый, новый вид оперы — радиооперу, использующую все возможности и ресурсы современной радиотехники?

И добавил, указывая на меня:

— Вот вам и молодой композитор, уже «понюхавший пороху» в специфике дела.

Гурвич ничего не ответил, но после конференции я получил приглашение к нему. Короткий разговор закончился подписа-

нием договора на создание (совместно с либреттистом Г. А. Авловым) оперы на тему о молодежи. Опера не получилась. Либретто оказалось слабым, малодейственным. Сделав эскизы 1-й картины, я прекратил работу.

Еще одна форма сотрудничества связала меня в те годы с Радиокомитетом. О ней стоит рассказать потому, что профиль этой работы был весьма характерным для направленности исканий работников радио. Речь идет об организации Опытной акустической лаборатории, в задачу которой входило изучение акустических условий радиостудий с целью их улучшения и в дальнейшем проектирования радиотеатра; проверка и отбор инструментов в целях выявления наиболее «радиогеничных»; определение наиболее целесообразного расположения различных источников звуков и их комбинаций по отношению к местоположению микрофона; упорядочение звукомонтажа, разновидностей «звуковой декорации» к радионовеллам и радиопьесам, которые до этого сводились к пользованию средствами, изобретенными, так сказать, «домашним способом».

Для воспроизведения (и очень правдоподобного) шумов действительности — аплодисментов, всплеска волн, воя ветра, стука копыт, топота марширующих колонн, работы разного рода машин — применялись пустые коробки с сухим горохом, резиновые чашечки, гофрированный картон, охотничьи манки, детские погремушки и т. п. Отнюдь не отказываясь от этих практически оправдавших себя приемов, лаборатория ставила себе целью «фотографирование» разных производственных и бытовых звучаний, вплоть до искусственно создаваемых при помощи специальных аппаратов. В этом можно было усмотреть зародыши элементов так называемой «конкретной» музыки, много позднее узурпаторским путем утвердившей себя «автономно» и ставшей на путь использования шумовых эффектов не в качестве «служебного» фактора, подчиненного изобразительным задачам, а в качестве самоцели.

Ради эффективности и производительности экспериментальной работы руководство Радиокомитета пошло на большие издержки: в дни опытов, которые производились раз в неделю, станция запускалась за полчаса до начала передач. За это время специальная комиссия в составе акустиков, композиторов и теоретиков[1] успевала пропустить по нескольку разнообразных исполнителей и механических записей. Результаты наблюдений и предварительные выводы каждого из членов заносились на специально отпечатанные карточки.

[1] В состав комиссии входили Роман Ильич Грубер, с величайшей серьезностью вслушивавшийся в каждый звук, передаваемый через микрофон, фиксировавший свои впечатления в записной книжке, а в промежутках удовлетворенно, спокойно или нервно поглаживающий черную бороду; Георгий Михайлович Римский-Корсаков — «четвертитонник» и его двоюродный брат Олег; композитор Николай Александрович Малаховский и др.

Опытная акустическая лаборатория работала недолго, всего месяца три. По-видимому, длительное ожидание накопления наблюдений, а затем их обобщения в еще более отдаленном будущем показалось руководству нерациональным по соотношению с расходами на систематическое проведение опытов. Почин не был закреплен, и относительную пользу из проделанной работы извлекли лишь члены рабочей группы, каждый для себя.

И все же, если учесть многообразие опытов и настойчивых исканий работников радио, осуществленных в те годы, можно сказать, что именно в этот период в течение каких-либо 3—4 лет был заложен прочный фундамент последующего интенсивного развития этой отрасли культурно-просветительной и художественной деятельности. Передачи, начинавшиеся возгласом: «Слушайте, слушайте, говорит Ленинград!» заняли постоянное, обширное место, стали активным стимулирующим фактором в каждодневной жизни, интеллектуальной деятельности и в быту не только населения Ленинграда, но и миллионов слушателей страны.

Активизация музыкальной жизни Ленинграда коснулась и нотоиздательского дела. Отделение Музгиза, помещавшееся на Невском, напротив Екатерининского сквера, выпускало все разновидности музыкальной литературы — от классической и педагогической до новинок советской музыки. Интенсивную деятельность развернуло и кооперативное издательство «Тритон»; организованное ленинградскими музыкантами, оно выпустило фортепианный сборник «Северный альманах», включавший произведения Щербачева, Дешевова, Попова, Рязанова, романсы Щербачева на стихи Блока, тютчевский вокальный цикл Шапорина, «Афоризмы» — сюиту для рояля Шостаковича, «Рельсы», «Балладу» и «Медитации» Дешевова (называю, разумеется, лишь часть изданного), сборники статей под заголовком «Новая музыка», «Книгу о Стравинском» Игоря Глебова, собрание статей и рецензий В. Каратыгина.

«Тритон» находился на бойком месте, почти на самом углу Невского и Садовой, напротив Гостиного двора, и торговал как своими изданиями (рассылая их также по заявкам по почте), так и старыми нотами и книгами о музыке. Мозг и сердце издательства — дирекция и редколлегия находились в полуподвальном помещении под магазином. Это была просторная комната, наполовину превращенная в склад: ноты, книги, бумага кипами лежали вдоль стен, а у окна, сквозь которое на уровне глаз виднелся тротуар и ноги прохожих, стоял большой стол, окруженный множеством стульев. Здесь-то и проходили довольно регулярно заседания редколлегии.

Душой и едва ли не основателем издательства был старый нотник и малоизвестный композитор Василий Иванович Яшнев,

деловой, энергичный человек, но лирик в душе, автор нескольких мелодичных, салонного склада романсов. Это он втянул меня в кооператив, как-то услышав в концерте в исполнении Н. Н. Рождественского мой романс «Ландыш» на стихи Игоря Северянина и решив напечатать его. Члены кооператива пользовались преимуществом в публикации своих сочинений, и он счел необходимым ввести меня в товарищество. Для вступления в кооператив требовалось внести наличными деньгами определенный пай. Зная, что у меня денег нет, Яшнев ловко обошел формальные препятствия — забрав причитающийся мне гонорар в счет паевого взноса, он все-таки добился своего.

Вскоре я стал членом редколлегии. За большим столом в полуподвальном помещении собирались на заседания очень разные люди. Но работали они интенсивно и дружно. Вспоминается старейший из них — Вячеслав Гаврилович Каратыгин. Давно он привлекал мое внимание острыми, умными, талантливо написанными статьями, в которых часто проводились поражавшие неожиданностью, но логически убеждающие сопоставления особенностей музыки с закономерностями далеко от нее отстоящих явлений из области минералогии, химии, ботаники, зоологии. Это был очень скромный, болезненный пожилой человек с пристальным задумчивым взглядом, всклокоченными коротко подстриженными волосами и бородкой, которую он обхватывал и держал пальцами левой руки, слушая музыку или вникая в речь собеседника. Говорил он тихим голосом (и это заставляло настороженно вслушиваться в его слова), но обладал внутренней твердостью интонации, что обусловливалось убежденностью высказывания. Суждения его, помнится, принимались большей частью без возражений, а в редких случаях спора слово его в конечном счете все-таки брало верх.

Полной противоположностью Каратыгину являлся рослый и экспансивный Юрий Александрович Шапорин, председатель правления товарищества. Если в творчестве он оставался по преимуществу лириком созерцательного склада и таковым проявлял себя при показе своей музыки, то на общественной арене был импульсивен и горяч, возвышал голос, иной раз не без театральной аффектации, перебивал выступающего, любил вплести в устную референтуру присказку или простонародное словцо, вызывающие смех. Все это делалось, впрочем, не только корректно, но с подчеркнутым расположением к оппоненту.

Шапорин и Каратыгин во многих эстетических оценках стояли на противоположных позициях. Но общий язык все-таки находили, так как оба кровно любили музыку, чутко воспринимали ее, безошибочно распознавали и отличали «настоящее» и «поддельное» в произведениях различных направлений.

Большое оживление в заседания редколлегии вносил Александр Данилович Каменский, особенно когда садился за рояль для демонстрации представленной на обсуждение пьесы. Как

о пианисте я о нем уже говорил. Дополнительно к сказанному хочется отметить его свойства «дегустатора» и оценщика, очень прямого, подчас резкого в суждениях, но умеющего возвыситься над личной точкой зрения и открыть дорогу тому, что ему как художнику субъективно было чуждо, но в чем он ощущал объективное право на общественное бытие.

Культуре и вкусу этих трех музыкантов «Тритон» был обязан общим высоким уровнем выпускаемой продукции, непоправимым недостатком которой оставались ничтожно маленькие тиражи («Книга о Стравинском» И. Глебова — 3000 экз.!), что превращало каждое издание вскоре же после выхода в свет в библиографическую редкость.

В работе редколлегии деятельное участие принимали музыковеды Семен Львович Гинзбург, Борис Львович Вольман, Юлиан Яковлевич Вайнкоп, Нестор Николаевич Загорный, скрипач Сергей Николаевич Иванов. Каждый из них вносил в обсуждения много дельных советов, существенных замечаний, нередко предрешавших характер и направленность редактуры (все они, кстати сказать, работали в издательстве как нотные или книжные редакторы), или же подсказывал автору поправки, ориентирующие его на доработку или переработку сочинения.

Участие в работе издательства «Тритон» поддерживало меня морально и материально. За короткий срок на рубеже 20—30-х годов вышло в свет несколько моих сочинений: вокальный фельетон «На почве утки» для баса с сопровождением фортепиано на текст А. Зорича; две Баллады для баса и фортепиано и Триптих на стихи Маяковского; два хора на его же стихи — «Урожайный марш» и «Марш времени»; сюита для скрипки и фортепиано «1919-й год»; две пионерские песни на стихи М. Туберовского. Позже, вплоть до ликвидации издательства в 1936 году, из моих работ «Тритон» выпустил Четыре этюда для фортепиано под редакцией Н. Н. Загорного и популярную монографию о Шопене.

Инициативная группа «Тритона» была характерным явлением тех лет. Применяемые коллегиальные формы работы воспитывали в музыкантах разных направлений и вкусов потребность согласовывать точки зрения, убеждать друг друга, культивировать навыки общественной ответственности. Это было прямой противоположностью формам административной борьбы, которых придерживались противостоящие друг другу направленческие объединения — Ассоциация современной музыки (АСМ), в недрах которой вызревали вредоносные бациллы формализма, и особенно Российская ассоциация пролетарских музыкантов (РАПМ) — глашатай упрощенчества и вульгарного социологизма, «запрещавший» Чайковского и Рахманинова, ставший под подозрение Шопена, принижавший значение симфонической музыки.

«Тритоновцы» не сочувствовали крайностям обоих течений, стремясь внутри каждого из них отделить элементы позитивные от негативных, откликнуться на первые, затруднить распространение вторых. Как показало будущее, такая практика была правильной.

В апреле 1932 года постановлением ЦК ВКП(б) о перестройке литературно-художественных организаций «особые пролетарские организации в искусстве» были ликвидированы, что оказалось также и концом АСМ. Взамен их были созданы единые творческие союзы — писателей, композиторов, художников, архитекторов, кинематографистов.

Пока такие союзы не существовали, средоточием кадров советской художественной интеллигенции были общества по охране авторских прав: Драмсоюз, возглавляемый Глазуновым, с центром в Ленинграде, и Модпик (Московское общество драматургов, писателей и композиторов), имевшее в Ленинграде отделение. Драмсоюз был академичнее и несколько «консервативнее» Модпика и придерживался нейтральной линии в борьбе эстетических направлений. Его авторский актив составляли П. Е. Щеголев, А. Н. Толстой, Н. Н. Никитин, М. О. Штейнберг, Ю. А. Шапорин, Н. М. Стрельников и др.

В обеих организациях предпринимались шаги к налаживанию идейно-воспитательной и творческой работы: устраивались диспуты, собрания актива для обсуждения новых произведений, концерты в Доме печати. Все эти формы работы были подхвачены и значительно усовершенствованы, возведены в стройную систему в возникших несколькими годами позже союзах композиторов, объединявших музыкантов всех направлений.

И в Драмсоюзе и в Модпике существовали численно небольшие, но активные и влиятельные партийные организации, стремившиеся направить общий творческий поток, воздействовать на мировоззренческий, интеллектуальный, моральный облик членов объединений. Не могу без доброго слова вспомнить партийцев Драмсоюза, членом правления которого я стал в 1928 году, товарищей Добронравина, Петрова-Соколовского, Маширова-Самобытника, оказывавших мне не раз реальную поддержку как в творческих вопросах, так и в преодолении житейских трудностей.

Так было и позднее, в начале 30-х годов, когда Драмсоюз и Модпик реорганизовались в Общество по охране авторских прав, именовавшееся Всероскомдрам. Вспоминается такой случай. На обсуждении музыки к первым звуковым фильмам вступительное слово сказал тогда еще совсем молодой писатель Михаил Левитин, секретарь парторганизации. Он знал об антагонистических настроениях некоторых композиторов, задетых в моих рецензиях, и предвидел вероятность выпадов. Говоря о предстоящей дискуссии, он коснулся и меня, сказав приблизительно так:

— Мы призываем всех высказываться откровенно и остро, но при этом придерживаться объективных критериев. Вот, к примеру, Богданов-Березовский. Я знаю, что некоторые имеют претензии к его критическим выступлениям в печати. Говорите об этом открыто и смело. Обсудим сообща, кто прав, кто неправ. Но не переносите свои претензии на его композиторскую работу. Ее мы считаем ценной и не допустим демагогии в обсуждении данного вопроса.

Усиление общественных, коллегиальных форм работы наметилось также в отделах культуры и искусства газет и журналов. Стали печататься коллективные отзывы, практиковаться рейды бригад рабкоров. Показательно возникновение при Институте истории искусств. Оъединения музыкальных критиков, в которое входили 14 человек, выступавших с коллективными отзывами в журнале «Жизнь искусства». Один из нескольких примеров — статья «Пауль Хиндемит и его квартет» (речь идет о смычковом квартете Амар — Хиндемит, в котором композитор выступал как альтист), помещенная в № 5 журнала за 1929 год и подписанная Асафьевым, Богдановым-Березовским, Будяковским, Вайнкопом, Волжиной, Вульфиусом, Гинзбургом, Гресом, Грубером, Друскиным, Крюгером, Малковым, Музалевским, Соллертинским.

Не менее показательна подборка, посвященная спектаклям текущего репертуара, опубликованная в «Красной газете» 1 июня 1931 года. Она дает своего рода «групповой снимок» спектаклей «будничного дня». Здесь и отзыв о «Сказке о царе Салтане» в Гатобе, спектакле «сером, будничном, лишенном театрального темпа»; и оценка спектакля «Мадам Баттерфлай» в Малом оперном театре, «чисто постановочная часть которого отдает архаичностью и явно требует режиссерского вмешательства»; и отклики на представления Акдрамы («На всякого мудреца довольно простоты») и Большого драматического театра («Святой»), помещенные под заголовками «Один из многих» и «Массовая работа — только в праздники»; и резкие выпады против «опереточной халтуры» («Билли» в Театре музыкальной комедии) и «конкурса остряков» («Продавец птиц» в Саду отдыха).

Подборка, озаглавленная «Безрадостные будни», занимала почти всю газетную страницу, подписанную В. Богдановым-Березовским, Ю. Бродерсеном, Н. Верховским, Б. Гусманом, А. Дороховым, Е. Кузнецовым, В. Музалевским, М. Янковским. Смонтированная из коротких рецензий, она сопровождалась вступительным и резюмирующим разделами «от редакции».

Вероятно, имело место некоторое сгущение красок в утверждениях и оценках критиков, обусловленное установкой рейда, выраженной в броском подзаголовке подборки: «Решительно покончить с наплевательским отношением театров к рядовым спектаклям». Но в конечном счете это было направлено

к пользе дела. Речь шла не о частных подправках к тому или иному спектаклю в том или ином театре, а об общем повышении художественного уровня спектаклей каждого дня.

Выступление «Красной газеты» возымело действие. Театры «подтянулись». В большинстве из них были проведены обсуждения статьи, приняты рациональные предложения, выдвинутые в актерских коллективах, а также административные меры по упорядочению «театральных будней». Откликнулись и зрители в письмах и отзывах, поступивших в редакцию.

Другой формой активизации общественности вокруг «печатного слова» об искусстве становились встречи, организуемые редакциями журналов и газет, с представителями творческой интеллигенции. В результате такого рода встреч в журнале «Жизнь искусства» (1929 г.) была открыта дискуссия о Ленинградской консерватории. Более двух месяцев в ряде номеров — от 2-го до 11-го — с программными статьями, противопоставлявшими различные точки зрения и предложения, выступили педагоги почти всех специальностей — И. Налбандян (скрипка), И. Браудо (орган), А. Штример (виолончель), И. Томарс, С. Мирович (пение), И. Немцев (хоровое дирижирование), Н. Голубовская, О. Калантарова, Л. Николаев, С. Савшинский, Н. Загорный, М. Черногоров, И. Рензин (фортепиано), М. Штейнберг, В. Щербачев, Х. Кушнарев, Ю. Тюлин, П. Рязанов (композиция), критик Н. Малков. Дискуссию резюмировала развернутая статья «Путь консерватории» за подписью Б. Асафьева (Игоря Глебова) и С. Гинзбурга.

Как на другой пример действенности таких встреч укажу на совещание по музыкальной критике, организованное «Красной газетой» в марте 1935 года. В нем приняли участие профессора консерватории Л. В. Николаев, Н. И. Голубовская, И. С. Миклашевская, И. М. Рензин, композиторы И. О. Дунаевский, М. О. Штейнберг, В. М. Дешевов, артисты оперы П. З. Андреев, В. И. Павловская, виолончелист Е. В. Вольф-Израэль, музыковеды Р. И. Грубер, С. Л. Гинзбург, И. И. Соллертинский, В. И. Музалевский и др.

Совещание было долгим и бурным. Обмен взаимными претензиями носил запальчивый характер. Консерватория, Академия искусствознания, театры, Радиокомитет, музыкальная самодеятельность сетовали на ограниченность круга явлений, попадающих в поле зрения критики, указывали на поверхностность оценок и замечаний в большинстве рецензий. Представители музыкальных учреждений поддерживали критиков в их требованиях предоставлять больше места на газетной полосе вопросам музыкальной культуры, призывали преодолеть боязнь специальной терминологии, изгоняемой редакторами из статей и рецензий под предлогом якобы ее недоступности для широкого круга читателей. Резонно указывалось при этом на то, что, например, в отделе спорта не скупятся на специфические

футбольные термины — ауты, голы, корнеры, форварды, таймы и проч.

Результаты совещания оказались двоякими. Они безусловно плодотворно повлияли на положение музыкальной критики в ленинградской прессе. На длительный период, вплоть до начала Великой Отечественной войны, внимания музыке стало уделяться больше и регулярнее, раздвинулись рамки рецензий, начали печататься обзоры, портреты музыкальных деятелей, проблемные очерки и статьи. Свежий ветер критики и самокритики повеял в музыкальных учреждениях, приобщившихся к атмосфере поиска и контроля над крупными и мелкими событиями сегодняшнего дня. И, что самое существенное, упрочилось стремление к своего рода взаимопомощи между музыкальной практикой и музыкальной критикой.

Пожалуй, полнее и ярче всего «дух общественности», торжество принципов коллегиальных форм решения эстетических и практических проблем музыкального искусства, осознание их свежести и новизны проявились в дни работы I Всероссийской музыкальной конференции, созванной в Ленинграде в июне 1929 года.

Конференция безусловно была генеральной частью «Недели музыки РСФСР», организованной Наркомпросом в Ленинграде, чем подчеркивалась авангардная роль, значение города Ленина в развитии музыкального искусства. В большой мере содержание «Недели»: ее массовая праздничная кульминация — III олимпиада на острове Декабристов; ее деловая «сердцевина» — пленум (доклады и прения) и секционная работа конференции, а также последующие смотры-соревнования самодеятельных сил (кружков и одиночек) «на местах»,— явилось результатом практической реализации решений незадолго до этого проведенного совещания по вопросам музыки в ЦК ВКП(б). В соответствии с этим вся «Неделя» прошла под знаком воплощения в жизнь лозунга «Музыка — в массы!»

Я назвал олимпиаду праздничной кульминацией «Недели». И в этом никакого преувеличения нет. По сравнению с предшествующими олимпиадами: I — 1927 года (к 10-летию Советской власти) и II—1928 года, — Третья была неизмеримо масштабнее. Это видно из простого сопоставления цифр. В 1928 году стадион КИМ заполнило до 50 000 слушателей, в 1929-м их присутствовало 100 000. Число участвующих во II олимпиаде достигало 3000 человек, на III — свыше 5000.

Объединенный хор, руководимый И. В. Немцевым, возвышавшимся над поющей массой на специально сооруженном постаменте, состоял из 2500 человек. Великорусский и неаполитанский оркестры, включавшие самодеятельные коллективы многих заводов, насчитывали до 1500 участников. Духовики, гусляры, баянисты образовывали другие оркестры. В tutti'йных

номерах все сливалось воедино, образуя многослойный богатый «звуковой спектр».

Главковерхом олимпиады с исполнительской и организационной стороны был Немцев. Манера его дирижирования, размашистая, броская, с подчеркнутой тактировкой, несколько утрированной выдержкой цезур, была рассчитана на охват огромного зрительного пространства, на широкий разбег звука. В этом сказывался его опыт руководства многотысячными исполнительскими коллективами. Звучание было плакатным, динамика — плотной, массивной, ритмика — предельно рельефной. Признавая за Немцевым все права главковерха празднества, нельзя не назвать командармов инструментальных подразделений — Н. Мещанчука и Л. Розенблюма (духовые оркестры), В. Куприянова и В. Маркузе (великорусские оркестры), А. Клейнарда (оркестры баянистов и гусляров), В. Зубарева и П. Козлова (неаполитанские оркестры). Существенной отличительной чертой III олимпиады было то, что она не носила односторонне концертного характера. Это было грандиозное зрелище, массовое действо, возрождающее традиции театральных массовок-инсценировок начала 20-х годов. Правда, по сравнению с ними сценарий зрелища был упрощен и концертному началу предоставлено главное место. Но само оно было активизировано, расцвечено карнавальными шествиями, выездом всадников-фанфаристов, «перекличкой» огромных плакатов, игрой карикатурных кукол, бичующих классовых врагов пролетариата, приемами вовлечения в исполнительский акт многотысячной массы. При исполнении массовых песен движущимися в процессии коллективами куплеты выпевали хоры, а заключительные слова припевов аршинными буквами выписанные на полотнищах-транспарантах, поднятых высоко над головами хоровиков, подхватывали трибуны слушателей. И эти возгласы (большей частью односложные) гремели как залпы.

Режиссировал олимпиаду известный актер и постановщик Большого драматического театра А. Н. Лаврентьев.

Отличался от прежних двух олимпиад и репертуар Третьей. В нем было немало советских песенных произведений — «Конница Буденного» А. Давиденко, «Красноармейская» и «Батрацкая» Д. Васильева-Буглая, «Комсомольская военная» К. Корчмарева, фрагменты из недавно поставленных музыкально-сценических произведений советских авторов — из оперы А. Пащенкой «Орлиный бунт» (запевалой выступал народный артист И. В. Ершов), из «Штурма Перекопа» Ю. Шапорина, из балета Р. Глиэра «Красный мак» — танец «Яблочко», народные украинские песни в обработках Лысенко и Леонтовича. Звучали фрагменты из произведений Моцарта, Мендельсона, Глинки, Чайковского, Римского-Корсакова, Глазунова.

Я хорошо помню этот знаменательный день. Уже с 3 часов дня стало намечаться «переселение» внутри города. По улицам

в направлении стадиона потекли потоки демонстраций. Трамваи опустошали центр. Они увозили людей десятками тысяч. Часов в 5 в центре уже ощущалось опустение. Упало движение, затих шум, замерли даже газетчики по углам.

По мере приближения к стадиону бег транспорта замедлялся. Улицы становились теснее от наполнявших их масс. Звонки и сирены уже не могли прокладывать путь. Их глушили песни и звуки оркестров. Народ шел уверенной согласной походкой. Солнце, щедрое, излишествующее, ложилось косым закатом вдоль крыш и стен зданий, вдоль движущихся спин, как огромное праздничное полотнище.

Стадион, простершийся у залива, был обнесен деревянными щитами для концентрации звука. Внутри его опоясывала дорога, по которой должно было пройти карнавальное шествие. Слева, за прикрытием щитов, уже виднелись пестрые краски: фанерные кулисы едва сдерживали театр, нетерпеливо рвавшийся наружу то флагом, то костюмом, то маской.

В северной части стадиона тянулись крытые помосты для хоров и оркестров. Было что-то неотразимо величественное в огромной массе инструментов, в металлическом пожаре сверкающей на солнце меди, занимавшей несколько павильонов, в потоке «великорусцев» и «неаполитанцев», рассаженных лестницей так, что мерцающие снизу доверху струны давали впечатление одного гигантского подвижного инструмента. Но как ни велики были эти тысячные оркестры и хоры, они составляли лишь незначительную часть массы, наполнившей открытое поле стадиона, массы празднично возбужденной, настроенной торжественно и активно.

Действие началось. Обдавая передние скамьи облаками пыли, промчались конные фанфаристы. Сигналами они возвестили начало олимпиады, и сразу же слева дрогнули и раскрылись щиты. Долго и с трудом сдерживаемый ими самодеятельный театр разлился карнавальной процессией. В телегах, автомобилях, на танках катились, вздев монокли и цилиндры, карикатурные фигуры капиталистов. На медленном ходу внутри декоративных грузовиков разыгрывались пантомимные сцены: красноармеец поражал интервента, вредитель и поп вылавливались рукой рабочего; город смыкался с деревней. Живые сводки и диаграммы проносили отчетливые данные по текущему году пятилетки. Колонны кругом объезжали стадион. За ними неотлучно следовали хохот, возгласы, реплики, шутки, аплодисменты.

Вне всякого сомнения, олимпиада стала кульминацией «Недели музыки РСФСР». Но как не велик был — и не только в Ленинграде, но и во всей стране — резонанс III олимпиады, на которую прибыли гости и наблюдатели из других городов,

все же она, разумеется, не заслонила значения I Всероссийской музыкальной конференции.

Конференция проводилась в консерватории, которая в эти дни неузнаваемо преобразилась. Залы, коридоры и классы были полны народа, причем в большей части «постороннего». Масса приезжих: вместо 300 приглашенных делегатов прибыло 460, и не только музыканты-профессионалы всех специальностей, но и любители музыки и работники культурного фронта.

Конференция открылась вступительными докладами П. Керженцева — от Агитпропа ЦК ВКП(б) и А. Луначарского — от Наркомпроса. Луначарский говорил, как всегда, ярко и образно, с увлечением, широко очерчивая тему великого общественного назначения искусства («значение искусства заключается в том, что оно приближает нас к счастью»; «художник является настоящим преобразователем окружающей нас среды»)[1] и акцентируя совершенно особые возможности, которыми в этом отношении обладает музыка («Музыка — это не что иное, как партитура реальной жизни; если ты эту партитуру осознаешь как мир связывающих представлений, это дает тебе возможность правильно ориентироваться в окружающей обстановке»; «Музыка организует человеческую мысль и чувство определенным образом»). Противопоставляя в общих чертах тенденции современного буржуазного творчества за рубежом и направленность музыкального искусства в стране социализма, Луначарский отчетливо обозначал противоположность двух «линий движения»; с одной стороны — «искусства для искусства» («для художника, для его самоудовлетворения»), что, в конечном счете, сообщает творчеству своего рода «наркотическую» функцию, с другой — «искусства для людей, для народа», что предполагает истолкование творчества в качестве фактора, преобразующего действительность.

Он говорил об опере, о симфонии, необходимости коренной перестройки репертуара, призванного «подняться над действительностью», «внести свой высший порядок» в «громадную симфонию движения и труда, какой является социалистическое строительство», «звучать и окружать нашу атмосферу той бодростью, той радостью жизни... которая должна воспламенять как огонь, как факел и этим насытить... будничные дни». Он говорил и об исполнительстве, о необходимости разыскивать, беречь, шлифовать народные таланты, о том, что самодеятельность — «огромное движение навстречу музыке» — является «той почвой, на которой нужно сеять», добиваясь, «чтобы масса, слушая музыку, ее понимала». В выступлении Луначарского коечто прозвучало несколько абстрактно и общо. Он не называл

[1] Здесь и далее цит. по журн. «Жизнь искусства» (1929, № 25), в котором напечатаны оба доклада: Луначарского под заголовком «Музыка и современность», Керженцева — «Музыка в эпоху социализма».

композиторов или артистов, не перечислял произведений, не давал практических рекомендаций. Его речь, талантливая и вдохновенная, обозначая какие-то общие, не неоспоримо верные ориентиры эволюции музыкального искусства, давала нужный «настрой» последующей работе конференции.

То же можно сказать и о речи Керженцева, выдвигавшего вопрос об использовании музыки в качестве оружия классовой борьбы в условиях индустриализации страны и реконструкции сельского хозяйства. Керженцев критиковал отсталость (как он выразился) «командных постов» в профессиональной музыке — композиторской среды, музыкальных вузов и театров, приводил примеры агитационного применения музыки в своих целях врагами нового строя — кулаками в деревне, сектантами и церковниками в городе, говорил о необходимости укреплять пролетарские кадры, поощряя и одновременно строго критикуя их. Мне лично показалось, что в его выступлении сквозила недооценка роли и значения старых профессиональных кадров, оправдавших доверие партии и Советской власти в годы подъема социалистической культуры.

Затем следовали обстоятельные доклады по частным разделам музыкальной работы: Р. А. Пельше «О путях продвижения музыкального искусства в массы»; С. И. Корева «Задачи и формы массовой музыкальной работы»; содоклады «О музыкальном воспитании и образовании» (Н. Я. Брюсовой), о нотоиздательском деле (А. Н. Юровского), о массовой песне (И. И. Чичерова), о массовых музыкальных празднествах (И. В. Немцева) и др. Доклады вызвали оживленный обмен мнений. В прениях выступило более 100 человек, после чего конференция перешла к секционной работе.

Секций было много, что-то более десяти. Среди них по музыкальной работе в городе; музыкальной работе в деревне; эстрадной музыке; оперному театру; филармонической работе (резко критиковалась деятельность Совфила, что нашло отражение в резолюциях); музыковедческая, на которой особое внимание уделялось техническим экспериментам и изобретениям — аппаратам Термена, Авраамова, Ананьева и других исследователей и инженеров; по профессиональному музыкальному образованию; клубная; киноискусства; радио; по музыкальной работе в Красной Армии и во Флоте. «Секция нацменьшинств» занималась комплексом вопросов от проекта изучения музыкального фольклора народов СССР в консерваториях (что и было реализовано в ближайшие последующие годы) до планирования выпуска национальных музыкальных инструментов, публикации в нотных изданиях русских текстов с переводом на языки национальных республик.

Я работал в радиосекции, в составе которой особенной активностью выделялся Сергей Алексеевич Бугославский; один из первых организаторов музыкально-просветительной работы

Московского радио. Его «особенная активность» нуждается в комментировании. Сергею Алексеевичу совсем не были свойственны ни нервозность и быстрота движений, ни преувеличенность жестикуляции, ни разговор на повышенной или запальчивой интонации. Он не перебивал собеседника, внимательно выслушивал и если спорил, то в манере внешне очень мягкой; говорил тихим голосом и спокойным тоном, в котором, однако, чувствовалась твердость, убежденность. Темперамент его проявлялся иначе — в пристальном внимании ко всему, что он воспринимал, в постоянной напряженной работе сознания, стремящегося как можно больше охватить, усвоить и запомнить. Такие свойства отнюдь не «выигрышны». Мимо их обладателя проходят любители показных эффектов или те, кто по наивности и доверчивости им поддаются. Люди, близко знавшие Бугославского и отличавшиеся наблюдательностью, любили и уважали его именно за эти свойства.

До встречи на конференции я знал Бугославского только по критическим письмам из Москвы, печатавшимся в «Жизни искусства» под общим заголовком «Блокнот музыканта», по рецензиям в газете «Известия» — лаконичным и дельным, лишенным претензий на «беллетризацию», да и по рассказам лично его знавших, с симпатией к нему относившихся Н. П. Малкова и В. И. Музалевского.

В ходе работы радиосекции мы сблизились. Расположили меня к нему его добрые глаза, чуть увеличенные стеклами окуляров, курчавая южная черная шевелюра, простота и доброжелательность обращения. Расположило и то, как он жадно расспрашивал о ленинградских радиоопытах, скрупулезно записывая что-то в блокнот, и как охотно делился тем, что делается в этой сфере в Москве.

В свободные часы мы гуляли по городу, любовь к которому он проявлял в сдержанных, но очень тепло произносимых словах, во внезапных остановках среди разговора то у парапета набережной Невы, то возле фриза, венчающего подъезд, или стильных наличников, украшающих окна старинного дома. В беседах на прогулках открылась мне его горячая любовь к музыке. Я понял, что это не просто человек, сделавший себе из музыки профессию, а прирожденный музыкант, носящий в себе потребность «быть с музыкой» и связывать с ней самые яркие жизненные впечатления.

На конференции было много неожиданных встреч, знакомств, контактов. В передовой журнала «Рабочий и театр» (№ 26), озаглавленной «Лицом к музыке», отмечалось, что в ходе ее работы «музыканты превосходно договаривались с немузыкантами по сложнейшим вопросам научно-исследовательской работы, музыкального воспитания в советской школе»; утверждалось «развенчание точки зрения, что суждения о музыке — дело только специалистов». Прирожденные музыканты,

хотя и не ставшие профессионалами, а посвятившие себя другим, отнюдь не музыкальным профессиям, оказались весьма многочисленны. И это убеждало в том, что «музыкальная культура есть органическая часть социалистического строительства», как писал В. Городинский в статье «Сегодня и завтра советской музыки», резюмирующей дела и дни конференции.

В моем творческом становлении вторая половина 20-х и начало 30-х годов сыграли роль важного рубежа. Думаю, что в жизни каждого художника, большого и малого, имеются переходные моменты, когда накопление жизненных впечатлений, аспекты их восприятия, навыки их отбора и систематизации незаметно, исподволь подводят к новой фазе развития, более интенсивной, зрелой. Иными становятся и темп и метод работы. Подобно автомобилисту, «переключающему скорость», он начинает «двигаться» гораздо стремительнее и в то же время увереннее, ровнее.

В годы, о которых идет речь, наметилось несколько аспектов творческого процесса, свидетельствовавших о наступлении такого перелома у меня. Прежде всего это относится к тому, что можно назвать смещением характера замыслов.

В первой половине 20-х годов в моих творческих проектах преобладало абстрактно поэтическое и условно романтическое начало. Я писал романсы на свои лирические, весьма отвлеченные стихи, на миниатюры Гейне в собственных переводах, в которых пейзажные зарисовки сплетались с «недоговоренными» психологическими мотивами; фортепианные пьесы под символическими заголовками «Расцвет» «Облако», «Надежда», «Радуга». Некоторые из них были плодом внушений, экстраполированных из сферы изобразительного искусства: ставил на пульт рояля репродукции картин и образцов графики и старался впитать их эстетическую суть с целью выразить ее звуковыми средствами.

Так возникла, например, Сюита для двух роялей, названная мною «Carceri» в соответствии с заголовком цикла офортов Дж. Пиранези, изображающих грандиозные фантастические темницы. Пять пьес, составляющих Сюиту, имели заглавия и эпиграфы, сочиненные мной, «беллетризовавшие» содержание музыки и придававшие ей отчасти фабульный характер. Я писал Поэму для скрипки и фортепиано, названную «Соловьиный сад» (по заголовку поэмы А. Блока), стремясь звуковыми образами передать внутренний строй первоисточника.

Побудительным стимулом к написанию этих пьес были не столько впечатления жизни, сколько ее отражение в художественных произведениях смежных искусств, хотя, конечно, в музыке присутствовали и непосредственные отзвуки жизненных впечатлений, авторская реакция на события, характеры,

с которыми приходилось сталкиваться, запечатлевались собственные мысли о жизни. Импульсом замыслов все же оставалась «отраженная» жизнь, воздействие и мысли и личности других художников. То же наблюдалось тогда у многих композиторов как моих ровесников, так и мастеров старших поколений.

В середине и второй половине 20-х годов произошел решительный перелом. Замыслы мои резко сместились в сторону открытого поворота к действительности. Источниками их стали конкретные факты жизни, увиденные своими глазами или почерпнутые из прессы. Я стал обращаться к современным советским поэтам, и прежде всего к Маяковскому.

В 1927 году возник вокальный Триптих, включавший «Тучкины штучки», «Военно-морскую любовь», «Оду Революции», с успехом исполнявшийся Н. Рождественским, а позже — Л. Вырлан; в 1929 году — «Урожайный марш» и «Марш времени» (для хора), еще годом позже — «Самокритические баллады» для баса и оркестра — «Баллада о бюрократе и рабкоре» и «Баллада почти о факте», великолепно интерпретированные выдающимся «характерным» басом П. М. Журавленко. В сюите для скрипки и фортепиано «1919 год»[1] каждой из пьес предпосланы фрагментарные эпиграфы из «Гренады» М. Светлова, из текста революционных массовых песен. В том же, 1930 году я переложил на музыку газетный фельетон, напечатанный в одной из центральных газет, высмеивающий «родимые пятна» мещанства, еще не исчезнувшие из нашего быта.

Перечисляю это подробно потому, что аналогичный поворот эстетических устремлений, связанный с переосмыслением творческого процесса, был характерен если и не для всех, то для подавляющего большинства советских композиторов. Именно тогда после Первой симфонии Шостакович писал «Посвящение Октябрю», Гнесин — «Симфонический монумент», Шапорин — «Штурм Перекопа», во многом явившийся «предтечей» его Симфонии. Этот поворот можно было наблюдать у В. Волошинова, который после цикла «Китайские тени» и Сонатины для флейты, фагота и фортепиано обратился к пионерским песням («Походная», «Физкультурная», «Юные безбожники», «Май-марш») и музыке для спектаклей рабочих театров; у А. Пащенко, после Второй симфонии на стихи К. Бальмонта и хоров на стихи Н. Клюева создавшего «Улицу веселую» — музыкальные сцены для оркестра народных инструментов, фагота, гобоя, трубы, баяна и рояля и кантату «Гармонь» на стихи А. Жарова для тенора, чтеца, хора и оркестра духовых инструментов; у М. Чулаки, Ю. Вейсберг и других ленинградских композиторов.

В прямой связи с разительной сменой эстетического курса возникали новые проблемы — соотношения формы и содержания, средств выражения, то есть музыкального языка. Они

[1] Все изданы «Тритоном» в 1932 и 1934 гг.

во всей остроте встали перед композиторами и, хотя, естественно, решались по-разному, индивидуально своеобразно, тем не менее заключали в себе элементы общности.

Прежде всего вставал вопрос о высвобождении музыкальной формы (в конструктивном, а точнее — в конструкторском смысле понятия) от канонов академических схем, завещанных традициями, — формы сонатной, рондальной, вариационной, трехчастной песенной. Речь шла, разумеется, не о тотальном отказе от этих форм, а о придании им гибкости, свободы построения, модификации в перегруппировке элементов, чего требовало новое содержание. Именно по этой линии шла ожесточенная борьба: академическая группа (Штейнберг, Житомирский, Чернов) сопротивлялась расшатыванию традиций, а «прогрессисты» (Щербачев, Рязанов, Юдин, Кушнарев) настойчиво размывали устои.

Нельзя забывать о том, что задача расчистки поля для возведения будущих художественных зданий — если иметь в виду отдельно взятую проблему архитектоники — естественно приводила к превалированию разрушения над созиданием. Готовых архитектонических проектов не было. Их искали, экспериментируя. Подчас в партитурах сохранялся элемент «проектности», намеченной, но еще не получившей завершения, перспективы строительного плана. Это можно сказать, например, о богатой эмоциональными и психологическими образами с точно найденными «переводами» на язык звуков, но конструктивно расплывающейся и рассыпающейся Второй симфонии Щербачева на стихи Блока. В меньшей степени это относится к «Посвящению Октябрю» Шостаковича, в котором тонкому «провидению» в сфере ритмоинтонационных находок и приемов формообразования (хотя бы весь вступительный раздел, построенный на неуклонно возрастающей концентрации звучности, действительно порождающей живой образ возбужденной человеческой массы) далеко не полностью соответствуют принципы композиционной организации внутренних разделов всего повествования.[1]

В отношении проблемы музыкального языка сдвиги были стремительнее и конкретнее. Это определялось, с одной стороны, воздействием музыки быта — песенного, речевого, плясового, пантомимного фольклора, непосредственно отражающего состояния и настроения масс, отношение их к профессиональ-

[1] Хочется подчеркнуть, что с нных позиций те же задачн «расчисткн поля» и расшатывания траднцнй ставнлн перед собой композиторы-модерннсты послевоенной Европы — «нововенцы» н представители родственных им группировок. Внешняя, кажущаяся близость тактики прн противоположиых целях давала в ряде случаев (н не малочислениых) парадоксальные примеры «блокнровки» некоторых советскнх композиторов с их зарубежнымн антагоинстами. На этой почве н получнло питательиые стимулы так изываемое «совремеиииическое» двнжеине, оставившее устойчнвые привнвки формализма в творчестве ряда композиторов в 30—40-е гг.

ной музыке,[1] с другой же стороны — органическим свойством музыки «фокусировать» жизненный акт в звуковом преломлении. Под напором усиливающейся динамики общественной жизни, под воздействием новых отношений между людьми, зараженные новизной действительности, обострялась ритмика, свежела гармония, преодолевала привычные обороты мелодика. Этот во многом интуитивный процесс проявлялся как в переосмыслении старых революционных песен, обраставших новыми оборотами, интонационно осветлявшимися, становившимися импульсивнее по темпу и энергичнее по ритму, так и в профессиональном музыкальном творчестве Шостаковича, Шапорина, Дешевова, Стрельникова, Волошинова, Чулаки.

Обращаясь к своей композиторской практике, думаю, показательной в качестве одного из примеров общей творческой перестройки, отмечу некоторые подробности становления стиля.

Вот первая пьеса Триптиха на стихи Маяковского. Дробное метрическое деление — такты в четыре четверти, в три, в две, опять в три, опять в четыре; далее один такт в три вторых; еще далее — в пять четвертей. Здесь нет симметричной мультипликации. Все свободно асимметрично, продиктовано естественным течением звукового повествования. Нет деления на мелодию голоса и сопровождение фортепиано. Оба слагаемых равноправны и равнозначны. Мелодические ячейки вокальных фраз возникают на сквозной ткани фортепианного повествования, поглощаются им, возникают снова. Трудно отыскать и сегменты конструкции — ячейки формы (предложение, период и т. п.). Форма тоже асимметрична. Это единая линия, в которой каждый такт представляет собой автономный сегмент, обусловленный, однако, динамикой, пульсом предыдущего.

Так выточен первый пласт изложения — 25 тактов, в котором образность, изобразительность (разреженная фактура, живописующая небо и плывущие по небу тучки, контрасты крайних регистров при обильных пустóтах «середины»; кое-где игра педальными обертонами) сочетаются с лаконично вкрапленными приемами иллюстрации: четыре стаккатирующих удара после слов «четыре штучки»; пять акцентов на уменьшенной квинте в басу после слов: «пристала пятая».

Второй пласт значительно короче, структурно проще — всего 9 тактов. Все такты на три четверти, звучность массивнее, чем в предыдущих тактах. Если первый пласт условно можно назвать экспозицией, совмещенной с разработкой, то второй, несомненно, реприза-развязка. История досказана: «тучки взяли всё и растаяли». Наконец кодетта, послесловие. Совсем новый

[1] Театрализованные народные празднества, в которых наряду с массами выступали музыканты-профессионалы; прогрессирующий рост художественной самодеятельности; разновидности культурно-шефской работы — все это представляло собой каналы встречных двусторонних воздействий: от профессионализма к массовости и от массовости к профессионализму.

музыкальный материал — сонорные репетиционные фигуры рояля, нисходящие от верхней тесситуры к глубинам большой октавы; колокольные удары баса в субконтроктаве; валторновые ходы в среднем регистре. И на этом фоне вокальные возгласы, обозначающие появление нового, контрастного образа — «солнца, желтого жирафа», погнавшегося за тучками и сожравшего его. Это как театральное появление главного персонажа, до этого скрытого от слушателей.

Как охарактеризовать жанровые признаки пьесы? Песня, романс, баллада, монолог? Нет. Это вокальная новелла, разновидность музыкальной пьесы, производная от жанровой специфики литературных форм. В этом и заключалась новизна структурных и стилевых примет первой (как, впрочем, и других) пьесы Триптиха.

Другой пример — Инвенция, первая из пьес сюиты «1919-й год» для скрипки и рояля. Образ метели, разметающей вихри, стремящейся захватить широкое пространство, возникает в протяженной горизонтальной линии фортепианного «запева». Эта линия — не что иное, как «разложенная полифония», чередующая диатонику и хроматику, образующая комплекс переменных ладов, наклоняющихся то к ре минору, то к до минору, то к Ля-бемоль мажору. В столкновениях с фигурированным проведением той же темы скрипкой образуются терпкие полиладовые сочетания. Переменность присутствует и в ритмике. Движение в две вторых перебивается на трехчетвертное (без изменения метра, только приемами группировки); акцентировка фраз перемещается с сильной доли такта на слабую.

Здесь тоже нельзя усмотреть симметричности построения эпизодов. За первым изложением сразу следует разработка, обильная противосложениями, стреттами, проведением тем в обращении и увеличении. Опять одна вытянутая линия, не поддающаяся рассечению на сегменты и непрерывно нагнетающая фактурное и динамическое нарастание. И только в конце, после цепи внезапных модуляций, приводящих к кульминации на доминанте ля минора — полная остановка движения, цезура безмолвия на фермато. После этого — короткий заключительный раздел, мягкое истаивание метели, «свертывание» движения начальной темы, тоже своего рода послесловие. И снова на вопрос о жанровых и структурных признаках пьесы можно ответить: это не фугетта, не скерцо, не perpetum mobile. Это опять-таки новелла, но инструментальная, программность которой «задана» в двустишии эпиграфа:

Мы ехали шагом, мы мчались в боях
И «Яблочко» песню держали в зубах.

Мотив «Яблочка» не цитируется, но его обороты вкраплены в подвижную мело-фигурационную ткань, как бы обозначая приметы эпохи гражданской войны.

Хочется упомянуть и фельетон для баса и фортепиано «На почве утки» (текст А. Зорича), заимствованный из газеты. Текст полон прозаизмов, бытовых выражений, междометий, вводных фраз, иногда довольно сложного построения. Тем не менее он «лег на музыку», которая и здесь не соответствовала традиционным симметричным схемам.

Не могу не вспомнить обстоятельств первого исполнения фельетона на моем авторском концерте в мае 1930 года. Оно происходило в Малом зале филармонии, который тогда помещался в нынешнем фойе Большого зала за переходами над парадной лестницей. Фельетон шел в конце программы, во втором отделении. Исполнял его Борис Фрейдков, очень гибкий в смысле декламационной фразировки певец, в те годы совсем молодой и к тому же одаренный актер, только что прославившийся исполнением заглавной роли в опере Э. Кшенека «Джонни» в Малом оперном театре.

Я работал с ним усердно, кропотливо и требовательно, проходя фразу за фразой, не допуская вольности в ритмике и интонировании (к такого рода вольностям Фрейдков и тогда и позже был склонен). Осознав ответственность выступления на академической эстраде в присутствии авторитетных и взыскательных музыкантов, он добился точности в воспроизведении нотного текста, расцветив его характеристическими оттенками, на что был действительно мастер.

Исполнение фельетона было образцовым, сочетая в себе академическую точность музыкальной интерпретации с очень свободной актерской речевой манерой. К сожалению, так было только на первом исполнении.[1] В последующих исполнениях в Москве и Ленинграде, выступая не со мной, а с потакающими его склонности к импровизациям пианистами, Фрейдков позволял себе анархическое обращение с нотным текстом, говорил вне ритма, и даже в моментах, где следовало петь.

В день премьеры фельетона необычным было оформление, приданное Фрейдковым своему выступлению. После исполнения двух «романтических сонат» — фортепианной и скрипичной (последнюю одухотворенно играл молодой скрипач Иосиф Кауфман) и романсов, спетых Лидией Вырлан, на эстраду неожиданно вышел служащий в форменной тужурке. Он вынес круглый столик, накрыл скатертью, поставил графин с водой и стакан, потом принес стул. В академическую атмосферу вторгся

[1] В рецензии, опубликованной в журн. «Рабочий и театр» 21 мая 1930 г С. Грес назвал фельетон «подлинно превосходной вещью, полной остроумия и выдумки». «Здесь перед ними,— писал он,— не музыкальная иллюстрация к газетному листу, а своеобразная звуко-смысловая амальгама, где прозаическая речь свободно переходит в интонированный речитатив и разворачивается широкой попевкой, чтобы затем снова вернуться к своему исконному естеству. Этим произведением (имеющим известные точки соприкосновения со стилем Д. Шостаковича) Богданов-Березовский открывает новую страницу в области вокального эстрадного жанра».

элемент эстрадности, вызвав в зале оживление и некоторое недоумение. Затем появились мы: Фрейдков в смокинге, я — во фраке, взятом у начинающего дирижера Илюши Мусина. На всем протяжении исполнения фельетона два «угла восприятия» — академический и эстрадный — продолжали сосуществовать, активно взаимодействуя. Музыка — ее «показатели высотности», метрика, динамика, агогика — не отступала ни на йоту от норм академичности. А «лицедейство» слова и жеста шло от сцены, от театральной импровизации, талантливой и живой, бьющей в сердцевину «мишени современности».

Концерт этот оказался преддверием моей женитьбы. Через 3—4 дня после концерта широкому кругу знакомых стало известно, что Лидия Вырлан вышла замуж за совсем юного композитора, почти мальчика (я выглядел намного моложе своих 27 лет).

История моей женитьбы была романтична, à la Stendhal. Примерно года за 2 до только что описанного авторского вечера, на одном из концертов я в полном смысле этого слова пленился Вырлан и как обладательницей чудесного «вокального инструмента», и как тонким интерпретатором музыки и слова. Нас познакомила Софья Осиповна Давыдова, с которой Вырлан выступала, вдова знаменитого певца Мариинской сцены Александра Михайловича Давыдова. Софья Осиповна, выглядевшая бабушкой рядом с молодой певицей, ревностно опекала ее.

Жила Вырлан в конце проспекта Кирова, в те годы носившего романтическое наименование улицы Красных Зорь. Квартира имела оттенок какой-то таинственности. Комнаты были богато и оригинально обставлены. Стены покрыты резной деревянной облицовкой. Полы затянуты коврами и медвежьими шкурами. Среди немногочисленных, но ценных картин в красивых рамах висело врубелевское полотно. Отнюдь не стандартно, с претензией на театрализацию, устроено освещение — плафонная арматура и бра, становившиеся при выключении люстр неожиданными локальными источниками света. Все это импонировало, позволяло предполагать широкий образ жизни хозяйки квартиры.

На деле было не совсем так. Муж Лидии Александровны — инженер Юрий Казимирович Катунский, поляк по национальности—был крупным изобретателем, специалистом по радиолампам. Он работал на «Светлане» и, кажется, также на заводе имени Козицкого, пользовался репутацией талантливого конструктора, имея много патентов и еще больше проектов.

Катунский был фанатиком своего дела, ради которого забывал все — отдых, соблюдение режима, необходимого при слабом здоровье, соразмерность собственных сил и выполняемого

труда. Он мог в ущерб материальным интересам всего себя отдавать решению научно-творческой задачи. Полосы благополучия, достатка чередовались подчас в его жизни с периодами бытовых затруднений. К тому же он был поразительно нерасчетлив, мог истратить все до копейки на покупку полюбившейся ему картины или редкого предмета домашнего обихода, что могло бы служить фоном, оправой к живому портрету его «героини» — жены, перед которой он преклонялся, боготворя ее как женщину, как артистку, как волевого и умного человека. Он любил Лидию Александровну без памяти, гордился и восхищался ею, ревновал по всякому поводу и даже без повода, готов был ради нее на все. Такое безудержное поклонение подчас тяготило ее, задевая свободолюбие, и в таких случаях она «защищалась» со свойственной ей решительностью. Оба обладали трудными, плохо компонующимися характерами, и совместная их жизнь была не из легких.

Все это стало известно мне от самой Лидии Александровны уже впоследствии. А в дни первого знакомства я видел только «казовую» сторону их быта. Да, в сущности говоря, воспринимал этот быт как достойную чудесной артистки и пленительной женщины красивую раму. Все мое внимание было устремлено к ней самой, заинтересовывающей, влекущей необычностью натуры, силой творческого горения, чарами женственности.

Вспоминаю первый приход к Вырлан для показа ей своих романсов. Девушка, открывшая дверь, к моему огорчению, коротко сообщила:

— Лидии Александровны нет дома, но она просила вас ее подождать.

Сижу в пустой комнате, любуюсь картинами, осматриваю хрустальную вазу, многоцветно дробящую солнечный луч в тонких гранях. Читаю заглавия книг на корешках, виднеющихся сквозь стекла массивного шкафа. Из окна видны заснеженные деревья Каменного острова. Красивая квартира, красивые вещи. Вот-вот войдет красивая молодая хозяйка дома, чаровница по облику, но особенно по волшебному своему искусству. Жду и волнуюсь.

Резкий короткий звонок вернул меня от размышлений, к действительности. Распахнулась дверь, и в полурасстегнутой шубке и меховой шапочке, порозовевшая от мороза, не вошла, а влетела она.

Сбросив шапочку, стянув перчатки и кинув их на столик, подала мне обе руки с какими-то сердечным тоном сказанными словами. И сразу я оказался в плену ее обаяния, заключающегося в каком-то необыкновенном сочетании непосредственности и холодка, все на лету схватывающей рассудочности. Она то смеялась заразительно и звонко, то задумывалась, и тогда взгляд ее становился сосредоточенным, неподвижным. Эти смены ее настроения передавались невольно и мне.

«Вот женщина, которая должна стать моей»,— мысленно сказал я себе, не вдумываясь в смысл этих слов, не давая себе отчета в несбыточности тайного желания: слишком многое разделяло нас. К тому же она была замужем. Зная Юрия Казимировича по встречам на концертах, я представлял себе, что при всем безграничном поклонении жене он был по отношению к ней в известной мере деспотом.

Лидия Александровна взялась выучить мои романсы. Начались репетиции. Мы встречались на заседаниях художественного совета Общества камерной музыки, после которых я провожал ее. Иногда мы прогуливались вдоль набережной Невы или аллеями какого-нибудь сада. У нас завязывались долгие беседы об искусстве, о специфических особенностях музыки, о «тайнах» вокальной интерпретации и на самые отвлеченные темы.

Так начался наш «интеллектуальный» роман. Время от времени мне вспоминалась дерзкая формула, произнесенная про себя в тот день, когда впервые пришел к ней со своими романсами. Но тотчас отгонял даже мысль об этом, дорожа приматом интеллектуальности в нашем общении, хотя сознавал смутно, что под покровом дружеских отношений в каждом из нас зреет иное чувство.

Затем наступил довольно длительный перерыв в наших встречах, вызванный тем, что я готовил музыкальное оформление двух драматических спектаклей, с чем совпало выполнение ряда заданий от радио и нагрузка по журнально-газетной работе. В это время дошла до меня весть о внезапной смерти Катунского. Намеренно удерживал я себя от посещения ее дома, чтобы не заронить в ней тень мысли о каких-либо притязаниях на внимание с ее стороны.

Но мы не могли не встретиться и действительно встретились. Кажется, инициатором встречи был Николай Николаевич Рождественский, не раз выступавший в роли «вестника рока» в моей жизни. Это он повел меня к Вырлан на совещание по поводу организованной им какой-то очередной общественной затеи.

Пришло время, и вспыхнули взаимные эмоции. Почти ежедневными стали посещения концертов или спектаклей, завершавшиеся иногда полунощным сидением у нее, в «уснувшей» квартире. По затихшим улицам я пешком пересекал почти весь город от островов до Коломны: в столь поздний час трамваи уже не ходили. Мама недоумевала. Я успокаивал ее тем, что у меня появился близкий друг, общение с которым стало душевной потребностью. Действительно, это была дружба, истинно творческий союз на почве близости художественных интересов, сплетавшихся все теснее. Общение наше пребывало целиком в «высших слоях» психологической и эмоциональной сферы.

До времени мы скрывали свое обоюдное решение, условясь, что объявим о нашем союзе друзьям и знакомым лишь после

моего авторского концерта, к которому готовились оба. Лидия Александровна меняла свою квартиру на просторную комнату в доме № 1 по улице Красных Зорь, знаменитом «доме Лидваля», где жили Ю. М. Юрьев и К. Н. Державин, сын академика.

Вскоре состоялось знакомство Вырлан с маминой семьей. Свидание прошло хорошо. Мама и сестра одобрили мой выбор, и как рассказывала впоследствии сестра, при нашем отъезде мама ей сказала:

— Пусть она артистка! Пусть певица! Мне это все равно. Будь хоть судомойка! Хочу, чтобы его женой была хорошая русская женщина!

К счастью, Лидия Александровна не слышала этих слов: она была наполовину караимка, наполовину молдаванка.

Брачный союз наш длился недолго, всего полтора года. Но был исключительно счастливым и трогательно нежным. При первом посещении нас на новоселье ее двоюродная сестра, турчанка Соня Каймакан с укоризной сказала ей:

— Лида, как тебе не стыдно! Ведь это совсем еще мальчик!

Лидия Александровна отвечала со свойственной ей волевой интонацией:

— Пусть все знают, что я могу быть не только хорошей певицей, но и любящей женой.

Она на деле доказала это, оберегая меня от житейских трудностей, занимаясь хозяйством, посещая рынок, готовя обед (что, конечно, ощутимо отражалось на ее профессиональном режиме), самоотверженно ухаживая за мной во время длительной и острой болезни нервного характера, по нескольку раз в сутки заворачивая меня в мокрые простыни и затем обтирая насухо, подавая все необходимое в постель, словом, выполняя обязанности сиделки. Можно себе представить, чего это стоило ей, привыкшей быть объектом ухаживания, дорожащей каждой минутой творческого труда и к тому же хронически больной. Последнее, однако, искусно скрывалось, и на людях она была всегда подвижна, жизнерадостна, элегантна.

Мы много и плодотворно работали над новыми программами, выступали с Liederabend'ами в Ленинграде (в зале Академической капеллы) и Москве (в зале консерватории), время от времени выезжали во дворцы культуры и клубы с целостно построенными «отделениями» концертов. Нас посещали друзья из композиторской среды — В. В. Щербачев, Г. Н. Попов, Х. С. Кушнарев, Ю. А. Шапорин, М. Ф. Гнесин, историк Павел Елисеевич Щеголев, буквально влюбленный в пение Лидии Александровны (мы тоже посещали их дом, находившийся рядом — на улице Куйбышева, именовавшейся тогда улицей Деревенской бедноты, и другой давний поклонник ее таланта — кинорежиссер Александр Викторович Ивановский, целая ватага критиков, музыкальных, театральных, балетных, литературных — В. И. Му-

залевский, в юности учившийся у отца Лидии Александровны — директора Феодосийской или Симферопольской (не помню точно) гимназии, И. И. Соллертинский, С. А. Грес, В. И. Голубов, Ю. Г. Бродерсен, Н. Ю. Верховский, Б. Л. Бродянский, Л. А. Малюгин и др. Всегда такие вечера были насыщены музыкой, овеяны проникновенным, берущим за душу пением Лидии Александровны, которому звуковой оправой служил оживавший под моими пальцами чудесный концертный «Бехштейн».

Казалось, начинается совсем новый период моей жизни, по-новому богато содержательный и яркий. Участились театральные заказы, укрупнилась критическая и музыковедческая работа, издавались мои сочинения, поступило приглашение на оформление звукового фильма, договорные условия которого позволили оказать ощутимую поддержку матери Лидии Александровны, находившейся в затруднительном положении, а жену отправить на длительное лечение на юг. Однако период этот оказался недолгим и лишь переходным к новому и трудному жизненному этапу, потребовавшему больших волевых усилий и напряженной борьбы.

Глава VII

Осенью 1931 года я поселился в Детском Селе. Это, разумеется, всего только факт личной биографии. Но само по себе Детское Село тех лет — явление особой общественно-творческой значимости: не просто красивый пригород великого города на Неве, а своего рода заповедник русской культуры, живой музей ее прошлого — далекого и недавнего — и вместе с тем средоточие современных творческих сил. Вот чем в те годы было Детское Село.

Здесь протекли лицейские годы Пушкина и Дельвига. Здесь юный Пушкин познакомился с молодым Чаадаевым, здесь жил он в зрелые годы в красивой даче на углу Большой Кузьминской (ныне им. Васенко) и Колпинской улиц, сохранившейся до нашего времени. Здесь творили Жуковский и Тютчев, а Глинка писал тонкие и умные «Записки», комуфлированные показной шутливостью. Сюда любили приезжать Александр Блок и Анна Ахматова.

Во дворцах, возведенных Растрелли и Кваренги, проживали российские монархи. Сюда стекались реликвии русской воинской славы, о громких победах отечественного оружия возвещали памятники, расставленные в живописных уголках парков, — Чесменская колонна, Кагульский обелиск, Орловские ворота, Арсенал и др. Павильоны, галереи, лестницы и балюстрады, созданные по проектам талантливых русских зодчих Неелова, Чевакинского, Стасова и их иноземных собратьев

Ринальди, Камерона, Монигетти, Данини, представляли собой прихотливое сочетание античных образцов и английской готики. Все это дополнял, над всем простирался величественный и простой, бесконечно обаятельный мир природы, выхоленной руками человека, послушной его творческой фантазии и творческой воле.

Уже с первых лет Октября Детское Село привлекало крупных деятелей молодого советского искусства. В правом полуциркуле Екатерининского дворца поселился академик живописи Александр Яковлевич Головин. В середине 20-х годов из Ленинграда перебрались сюда писатели Алексей Николаевич Толстой и Вячеслав Яковлевич Шишков. Здесь проживали литературный критик Разумник Васильевич Иванов-Разумник, литературовед Лев Рудольфович Коган, журналист, заведующий ленинградским отделением газеты «Известия» Александр Осипович Старчаков, руководитель отдела искусств «Красной газеты» Виталий Николаевич Гросс, художественный критик Голлербах. В здании Лицея обосновался художник Козьма Сергеевич Петров-Водкин. Началось и переселение музыкантов, почин которому положил Борис Владимирович Асафьев, снявший квартиру в верхнем этаже двухэтажного деревянного домика на Октябрьском бульваре. Вслед за ним переехали композиторы Юрий Александрович Шапорин, Гавриил Николаевич Попов, Всеволод Гаврилович Гамалей. Все они оседали на новом месте семьями, прочно, надолго. Не говорю уже о многочисленных представителях художественной интеллигенции, бывавших в Детском частыми наездами. Здесь можно было встретить певца-актера Ивана Васильевича Ершова, певца Владимира Ричардовича Сливинского, писателей и поэтов Константина Александровича Федина, Ольгу Дмитриевну Форш, Николая Николаевича Никитина, Всеволода Александровича Рождественского, композитора и музыкального критика Николая Михайловича Стрельникова и многих других.

Объединяющим центром пестрой художественной колонии был дом Алексея Николаевича Толстого, двери которого по вечерам широко распахивались как перед детскоселами, так и для приезжих из Ленинграда и Москвы. Были и малые центры, круг посетителей которых частично совпадал с кругом большого, толстовского центра, но частично и рознился от него: дома Шишкова, Шапорина, Асафьева, Петрова-Водкина, Попова.

Я радовался каждой поездке в Детское. А они случались нередко. То доводилось навещать Асафьева, когда он редактировал серию брошюр-аннотаций, которые я писал по заказу Гатоба, то приезжать к Шапорину или Гроссу, экстравагантная жена которого Паллада Олимпиевна и их маленький сын Ритик очень привязались ко мне. Однако и в голову не приходило, что вскоре Детское станет моим местожительством вплоть до самых дней внезапно разразившейся войны.

Произошло это так. Лето 1931 года я провел в напряженной творческой работе. В сжатые сроки писалась музыка к звуковому фильму «Для вас найдется работа» (режиссер Илья Захарович Трауберг, студия «Ленфильм»). Одновременно шла начальная стадия работы над музыкальной драмой — по масштабам почти оперой — «Набег» по пьесе Всеволода Иванова «Компромисс Наиб-хана», заказанной только что открывшимся Экспериментальным музыкальным театром при Госнардоме. Обе композиции совмещались с третьей — музыкой к детскому фильму «Боям навстречу» (студия «Белгоскино»). Помимо трех заказных работ, в свободные часы намечался план, разрабатывались эскизы «Публицистической симфонии» для хора и оркестра на стихи Маяковского и параллельно создавались две Баллады для баса с оркестром на его стихи.

Такое нагромождение работ не было случайностью. Лето я проводил один в Ленинграде, отослав жену на несколько месяцев в Крым к ее старшей сестре Екатерине Александровне Вырлан, работавшей врачом в одном из южнобережных санаториев. Мы обменивались нежными письмами, и ничто не предвещало грозы. Но однажды, на исходе третьего месяца разлуки, я получил короткое письмо, извещавшее меня о разрыве. Мотиваций решения не было. Я мог только строить предположения: не следствие ли это сердечного романа впечатлительной и склонной к экзальтации молодой женщины, или результат трезвого логического вывода, сделанного артисткой, осознавшей ответственность за судьбу своего дарования, полноценному развитию которого могли служить помехой заботы о муже, в профессиональном отношении еще только «встающем на ноги» и к тому же не наделенном деловитостью.

Впоследствии я узнал, что в принятом Лидией Александровной решении играли роль оба мотива. Был и роман, и беспокойство за собственную артистическую судьбу. Но тогда я переживал, и чрезвычайно остро, все произошедшее «вслепую» и молча, ни с кем, даже с матерью, не делясь новостью.

Ничего не ответив на письмо, я решил, что надо теперь же, не медля ни минуты, перестраивать жизнь. А тут подвернулось заманчивое предложение. Мой друг Гавриил Николаевич Попов решил переселиться в Детское Село, сменив большую комнату на улице Герцена на две комнаты в трехкомнатной квартире правого полуциркуля Екатерининского дворца. Владелец квартиры хотел иметь материальную компенсацию и решил, присоединив третью комнату к соседней квартире, сдать ее в другие руки, но с мебелью, роялем, красивыми портьерами из розового чинца (вся мебель была дворцовая), разумеется, за солидную плату. С этим предложением Попов и квартирохозяин обратились ко мне. Поразмыслив, я дал согласие. Подписанное соглашение обязывало меня в течение года выплачивать весьма крупную сумму. Взамен я получал просторную

светлую комнату, выходящую окнами на плац Екатерининского дворца и оборудованную всем элементарно необходимым для жизни и работы.

Чтобы выполнить принятые на себя материальные обязательства, нужны были заработки, притом очень большие. Пришлось, не раздумывая, брать заказы, лишь приблизительно взвешивая свои силы, идя даже на риск. Я отдавал себе ясный отчет в том, что сумею справиться с написанием большого количества музыки в стеснительно короткие сроки. Но понимал также и то, что на проверку написанного, общение с режиссерами, участие в репетиционном и «звукосъемочном» процессах у меня не останется ни физических возможностей, ни фактического времени. Смутно представлял себе серьезные помехи, которыми угрожала подобная ситуация результатам творческой работы. Представлял, но именно смутно, далеко не в полном объеме и без конкретного учета, реальные последствия выключения из тех стадий коллективного творческого процесса, которые неизбежно возникают уже после написания музыки. Это было крупнейшей ошибкой жизненной тактики, правда, вынужденной, ибо иного выхода я не видел. Оставалось надеяться, что удачная музыка при всех условиях постоит за себя. На деле же так бывает очень редко. Написав музыку, композитор обязан брать на себя ответственность за ее верное исполнительское прочтение, за охрану от посягательств режиссера, отстаивая нотный текст от купюр или произвольных повторений, наконец за ее точное техническое воспроизведение.

Если не ошибаюсь, «Для вас найдется работа» была первой полнометражной лентой Ильи Захаровича, младшего из трех братьев Траубергов, один из которых, Леонид, имел солидное имя как участник объединения ФЭКС,[1] сотрудничавший с Григорием Михайловичем Козинцевым, сопостановщик «Нового Вавилона» и едва ли не первой звуковой картины «Одна». Илью Захаровича знали преимущественно как кинокритика. Однако для дебютной работы «Ленфильм» предоставил ему широкие полномочия, и молодой режиссер собрал талантливый и яркий актерский коллектив, в который, помнится, входили М. Штраух, Ф. Никитин, С. Магарилл.

Думаю, что привлечение меня в качестве композитора было делом инициативы режиссера и вызывалось, во-первых, похвальными отзывами, появившимися в ленинградской печати о моем авторском концерте, описанном в предыдущей главе; во-вторых, пресс-информациями об экспериментах по механической записи звука, которые велись собранной мной группой музыкантов в Радиокомитете. Об этом я могу судить по тому, что с первых же дней работы над фильмом Илья Захарович просил

[1] «Фабрика эксцентрического сценария» — так называлось молодежное творческое объединеиие при «Леифильме».

включиться в звукооператорскую группу, что я, однако, отклонил, пообещав сделать это на более поздней стадии, после сдачи музыки, ссылаясь на ее обилие и крайне сжатые сроки, отпущенные на ее написание. Но обещание осталось невыполненным из-за вышеописанных личных коллизий и вызванных ими последствий. Невольный «обман» сыграл роковую роль в судьбе музыки для фильма. Я не присутствовал при монтаже кадров, вообще устранился от работы постановочной группы после сдачи музыки и перестал появляться в коллективе, занятый другими спешными работами.

А ведь именно монтаж — решающая стадия формирования картины как целостного художественного произведения. Он-то в данном случае и «погубил» картину. Отдельно взятые кадры, отснятые Траубергом, были по-настоящему впечатляющими, содержали действенно конфликтные, остропсихологизированные ситуации и сцены. Многие из них отличались внутренней динамикой актерской игры и высокими качествами «киногеничности» в смысле сочетания фоторакурсов, эффектов освещения, рельефности и четкости противопоставлений крупного, основного и нескольких подсобных, дальних зрительных планов.

Но заготовленного материала было слишком мало. Он делался без точного расчета на пропорции в соотношениях отдельных частей и целого. Приходилось сокращать; этот процесс пагубно отразился и на музыке.

Полагаю, что в «расправе» над музыкой сыграли роль раздражение и даже возмущение, вполне обоснованные, которые режиссер должен был испытывать по отношению к композитору, исчезнувшему на заключительном и, как оказалось, самом трудном этапе работы.

Первым и самым крупным номером, с которого по воле режиссера началось написание музыки, был большой вальс для симфонического оркестра. Действие фильма разыгрывалось в анонимном капиталистическом государстве, претерпевавшем социальные потрясения, прототипом которого служила современная фашизирующаяся Германия. В вальсе надо было воссоздать гедонистический дух, воцарившийся в буржуазном обществе после подавления очередного революционного восстания. Я писал его с увлечением, находя особую прелесть в задаче достижения стилевых притяжений и противопоставлений между классической штраусовской, венской разновидностью вальса и его симфонизированными балетными образцами, утвержденными в партитурах Чайковского и Глазунова.

На первом проигрывании, состоявшемся у меня дома, кроме режиссера и сценариста И. Прута, присутствовала основная актерская группа. Прием музыки был очень горячий, так же как и при первой записи (дирижировал Н. С. Рабинович). Репетиция перед записью неоднократно прерывалась аплодисментами артистов оркестра. Они же аплодировали при прогоне звуко-

пленки на белом экране без кадров. После этого Трауберг сказал:

— Это настолько удачно, что, хотя вальс по метражу гораздо длиннее запланированного, я изменю здесь сценарную композицию ради музыки.

Почти те же слова о решении перестроить намеченные пропорции кадров ради подгона их в рамки музыкального номера он произнес после записи Баллады о Франце Виннере, представлявшей собой «уличное трио» для сопрано, тенора и баритона (пели Л. Григорьева, М. Довенман, Л. Соломяк), выступающее в сопровождении небольшого ансамбля медных инструментов. Этот номер особенно понравился режиссеру и должен был стать — как было решено после записи — своего рода звуковой эмблемой, лейтмелодией фильма.

Увы! Ничего этого не произошло. Когда через полгода после сдачи музыки, полгода, в течение которых я ничего не знал о ходе работы над картиной, мне довелось попасть в кинотеатр, чтобы познакомиться с ее результатами, я ничего не узнал. От большого вальса осталось всего 16 тактов, от Баллады о Франце Виннере сохранилась лишь заставка. Совсем не «записалась»— ни единой ноты! — «Сказка», симфонический номер с парафразами из «Чижика», под который проектировался показ грез томящегося в тюрьме Франца Виннера, «лучший номер во всей партитуре», как аттестовал его Н. С. Рабинович. Потом звукооператоры объясняли это тем, что в виде эксперимента применили угольный микрофон, очень слабо и неравномерно улавливающий звуки.

То была пора становления звукового кино, которой предшествовала полоса экспериментов по «омузыкалению» немых фильмов. В конце 1929 года на «Ленфильме» состоялось совещание дирижеров кинооркестров, композиторов и административных работников. Целью его была ликвидация произвола и случайностей, царивших в необъятной по своей емкости практике музыкальной иллюстрации в кинотеатрах. Реальных результатов совещание не дало. Композиторы, представлявшие оба авторских общества — Драмсоюз и Модпик,— пришли на него с лучшими намерениями, но оказались недостаточно осведомленными в вопросах техники звукозаписи. Представители «Ленфильма», готовые идти на коренные реформы, были недостаточно компетентны в специфике музыки. А потому, естественно, практические «работники с мест», то есть кинодирижеры и пианисты-иллюстраторы, первенствовали на совещании как по большинству голосов, так и по непреклонности позиций, сводившихся к противодействию реформам.

Причины? О них вполне обоснованно заявил тогда журнал «Жизнь искусства», «Новизна дела, необходимость преодоления ряда технических трудностей и, наконец,— будем откровенны — материальные соображения, так как реформы неминуемо

должны были лишить кинодирижеров и кинопианистов авторских за компиляции». «Только немногие, наиболее передовые дирижеры, как, например, Владимиров и Тесслер,— добавлял журнал,— подошли со всей серьезностью к вопросу».[1]

Реформы намечались в двух направлениях. Во-первых, по линии составления «музыкальных сценариев», имеющих целью упорядочить стихийную работу на местах, которая протекала в условиях полной зависимости музыкальной иллюстрации от вкуса (или безвкусицы) бесконтрольного хозяина дела — дирижера или пианиста и от репертуарного фонда местной «кинотеки».

Я сам составил такой музыкальный сценарий еще летом 1929 года для немой картины «Черный парус», одной из первых лент С. Юткевича, используя фрагменты классических и советских музыкальных произведений различных жанров. Аналогичную работу выполняли Дешевов, Астраданцев, Г. Римский-Корсаков и другие композиторы. Однако эти опыты, посылаемые на утверждение в Москву, часто браковались.

Все же, несмотря на «табу», наложенное главком, кое-какие пробы производились. Картину «Мятеж» (режиссер С. Тимошенко) в кинотеатре «Титан», где дирижировал Тесслер, сопровождали музыкой, скомпонованной им самим. Но характерно: этот музыкальный сценарий использовался только в одном театре. Все другие под тем или иным предлогом уклонялись от его применения, ссылаясь то на отсутствие нужного нотного материала, то на нехватку репетиционного времени.

Второй путь реформ осуществлялся в виде заказов музыки, специально создаваемой к немым картинам. Именно этот путь и являлся переходной формой к первым опытам звукового кино, его преддверием. И здесь было немало неполадок, неудач. Включение композитора в работу уже после того, как картина полностью отснята и смонтирована, лишало его участия в разработке самого замысла.

Еще хуже обстояло в тех случаях, когда после сдачи композитором заказанной ему музыки фильм подвергался перемонтировкам, что приводило к разрыву ткани законченной партитуры. Отчасти так случилось с талантливой, хотя и в спешном порядке написанной музыкой Д. Шостаковича к новому фильму Г. Козинцева и Л. Трауберга «Новый Вавилон»; нотный материал был выпущен кинопрокатом в безобразно литографированном виде с массой опечаток. Неудача постигла и музыку Д. Астраданцева к немой картине «Золотой клюв» (режиссер Е. Червяков). Примитивизация музыкального языка, по-видимому, обусловленная стремлением избежать усложненности, присущей музыке к «Новому Вавилону», дала резко отрицательные результаты. Если в первом случае получился

[1] Статья «Композитор в кино». — «Жизнь искусства», 1929, № 30.

явный «перелет», то во втором оплошность была как раз обратного порядка.

В немой картине Ф. Эрмлера «Обломок империи», выдвинувшей этого режиссера в первые ряды советских кинематографистов, композитором выступил В. Дешевов. Он участвовал в совместной работе с постановщиком (правда, уже на завершающем этапе съемок). Положительные результаты такого метода не замедлили сказаться. Принцип кадрового строения музыкальных эпизодов помог композитору чутко следовать за переброской действия. Ему удались батальные сцены, остроумные характеристики социальной природы отдельных персонажей — бывшего владельца магазина, культработника. Он применил приемы контрастных противопоставлений, проявил находчивость в привлечении цитат (молитва «Спаси, господи, люди твоя» во 2-й части картины; реминисценция из Гайдна в 3-й). Он использовал метод иллюстративного звуко- и шумомонтажа — то, что сейчас назвали бы «конкретной музыкой»,— в кадрах прибытия курьерского поезда и прохождения товарного состава. Все это близко подводило к методике музыкального оформления будущего звукового фильма.

И вот наконец он появился. Первоначально это был имевший длительный устойчивый успех фильм (режиссер Н. Экк) о беспризорниках — «Путевка в жизнь» с музыкой украинского композитора Я. Е. Столляра. Строго говоря, фильм получился больше разговорным (притом действенно разговорным), чем музыкальным, хотя на правах своего рода лейтмотива в нем проходила грустная песенка беспризорника, заканчивавшаяся словами: «И никто не вспомянет, где могилка моя».

Решительный качественный сдвиг в становлении совсем нового жанра принесла картина «Одна» с музыкой Д. Шостаковича («Ленфильм», режиссеры Г. Козинцев и Л. Трауберг). Сдвиг заключался в придании музыке значения активного драматургического фактора, в тенденции достижения равноправия визуального и звукового планов. Сталкивая две основные линии музыкального повествования — характеристики старого Алтая с его суевериями, исконными обычаями и властью шамана, а с другой стороны — светлого, оптимистического и действенного внутреннего мира молодой учительницы Кузьминой,— композитор достиг динамичной симфонической антитезы. И хотя приемы, которыми он пользовался, были подчас довольно элементарны (вспомним «перепроизводство» многократно проходящей за кадром вокальной фразы «какая хорошая будет жизнь!», символизирующей мечты учительницы о преобразовании уклада жизни туземцев[1]), основные принципы музыкальной

[1] «Одна» озвучивалась весной 1931 г. Постановщики стремились привлечь к участию в картине Л. А. Вырлаи не в качестве актрисы, а лишь как поющую за кадром певицу, поскольку вокальный прием должен был иметь большое значение в драматургии целого. Не раз приходил к нам дирижер Н. С.

кинодраматургии намечались им уверенно и четко. Это было проецированием пути, который вскоре стал магистральным для советской звуковой кинематографии. По этому пути пошли дальше, развивая его, и постановщики «Одной», и Ф. Эрмлер, С. Юткевич, братья Васильевы, Э. Шуб. «Златые горы», «Встречный», трилогия о Максиме, «Новая родина», «Три товарища», «Чапаев» и далее «Гроза», «Петр Первый» стали дальнейшими этапами линии музыкальной кинодраматургии, намеченной в «Одной».

В перечисленных фильмах, музыкально оформленных Д. Шостаковичем, Г. Поповым, В. Щербачевым, И. Дунаевским, несмотря на стилевые и качественные различия приемов звукооформления, заключался общий, сближающий их признак. Во всех этих картинах музыка участвовала в раскрытии темы-идеи, в ее трактовке, комментировании событий, характеристике персонажей, их мыслей, чувств, слов, поступков.

В «Златых горах» есть вальс, содержащий элементы цыганщины. Им характеризуется атмосфера довольства и беспечности барского быта и вместе с тем выявляется пренебрежительно ироническое отношение «господ» к одурачиваемым и эксплуатируемым людям. Этот вальс отнюдь не является неподвижной лейттемой. Он изменяется, драматизируется, приобретает новое психологическое звучание, например в сцене возмущения и отчаяния Петра Петровича, сталкивающегося с барином.

В «Грозе» (режиссер В. Петров, композитор В. Щербачев) образ Бориса дан в ассоциации с обывательски пошлой и фальшиво гармонизованной мелодией шарманки. Но в момент, когда образ Бориса дается проходящим в воображении Катерины, он тонко опоэтизирован музыкой (симфоническое изложение темы, гармонизация). Там же, в «Грозе», натуралистические звуковые кадры — музыка церкви: перезвон колоколов, хор певчих, «иерихонские» возглашения диакона даны в качестве идейной антитезы светлому, рвущемуся из «темного царства» душевному миру Катерины.

Возвращаясь к картине И. З. Трауберга «Для вас найдется работа», скажу, что она из-за неосвоенности технических средств, требовавшихся для утверждения новой разновидности киноискусства, и недостатка опыта у ее создателей — режиссера, композитора, звукооператоров — стала жертвой (пожалуй, наиболее тяжкой из всех других) «опытного периода».

Рабинович, осуществлявший записи, и уговаривал Лидию Александровну склониться к этому. Однако она решительно отклонила предложение. В это время работали мы над подготовкой камерной программы, озаглавленной «Серенады и вальсы» и объединявшей в рамках жанра произведения композиторов разных национальностей, эпох, стилей от Булахова до Дебюсси и Метнера. К тому же Вырлан мало привлекали как форма участия в фильме, так и его вокальный материал.

Но, думается, и в этом отношении она имела свое экспериментальное значение.

В музыкальном спектакле «Набег»[1] действие развертывалось в Туркмении в годы гражданской войны. Пьеса Вс. Иванова, послужившая основой спектакля, была малодейственна и фрагментарна. Режиссер Павел Карлович Вейсбрем пытался драматургически активизировать ее, изменил последовательность сцен и картин, перемонтировал и сильно купюровал текст. Хроникальность пьесы полностью преодолеть, однако, не удалось. Единственно музыка могла бы изнутри эмоционализировать и динамизировать действие. Такую цель я и поставил перед собой.

Работа началась поздним летом 1931 года, в период, когда я еще продолжал сдавать партитурные куски для картины Трауберга и, кроме того, приступил к музыкальному оформлению детского фильма в «Белгоскино». Поначалу все шло в атмосфере энтузиазма и поощрения как со стороны труппы, так и со стороны руководства театром. Поздней осенью в репетиционном помещении под рояль, еще без костюмов, но в полной мизансценировке, осуществлялся прогон первых четырех картин (что составляло примерно треть всего произведения). Обсуждение прошло под знаком полного одобрения, львиную долю которого заслужила музыка.

Потом начались затяжки в сдаче очередных номеров музыки, количество которых режиссер по мере развития постановочного замысла добавлял. Подготовительный этап растягивался, и это нервировало дирекцию, стоявшую перед дилеммой скорейшего оправдания крупных затрат. Нервозность передавалась и труппе. Разучивать музыку приходилось спешно и притом сталкиваясь со значительными трудностями. Стилю произведения я стремился придать черты современности, а он не соответствовал оперным канонам, на которых выросли вокалисты, составлявшие труппу, большей частью студенты консерватории. В их среде образовалось две группы — приверженцев и противников моей музыки. Последние нападали на интонационную сложность, тесситурные и ритмические трудности вокального письма.

Но настоящий распад «музыкального текста» начался со стадии оркестровых репетиций. Оркестрантов набирали из участников киноансамблей, из числа безработных, стоявших на учете Посредрабиса, студентов разных курсов консерватории. Состав был не только разношерстным, но и текучим: случалось, что, занятые хорошо оплачиваемой халтурой, оркестранты присылали на репетиции в качестве заместителей совсем новых людей. Об исполнительском ансамбле в этих условиях думать

[1] Спектакль создавался в только что открытом Экспериментальном музыкальном театре Госнардома, труппа которого состояла в основном из молодежи. «Набег» — первая и, как оказалось, единственная его постановка.

было невозможно. С трудом добивались более элементарных вещей, хотя бы точности в воспроизведении нотной записи. Положение здесь было прямо противоположным существовавшему на «Ленфильме», где для записей приглашался филармонический оркестр во главе с И. Бриком, В. Заветновским, А. Васильевым.

Можно было бы исправить это почти катастрофическое положение, и притом в небольшой срок, окажись во главе оркестра опытный, требовательный и доброжелательный дирижер. Однако обстояло не так. Вероятно, из соображений экономии средств, а может быть, из желания выдержать состав молодежного театра в определенном «возрастном поясе» подготовку спектакля доверили способному, самонадеянному и легкомысленному начинающему дирижеру, студенту консерватории. Параллельно с работой над «Набегом» он вел «коммерческие» спектакли Оперной студии консерватории с участием Н. К. Печковского, что ему импонировало гораздо больше, чем требующая сосредоточенности и кропотливости подготовка премьеры с неизвестным будущим. Он манкировал, относился небрежно к недисциплинированности оркестра.

Помню такой случай, происшедший на глазах концертмейстера, пианистки О. Г. Крыловой, ныне работающей в заслуженном коллективе РСФСР симфоническом оркестре Ленинградской филармонии. В Железном зале Нардома шла оркестровая репетиция. Я приехал с опозданием и, входя в зал, услышал патетические звуки сцены смерти Бармака, одного из героев пьесы, ведущего борьбу с баями. Это было одно из самых драматических мест партитуры, и на упомянутом выше просмотре четырех картин эта сцена была расценена как кульминационная. И вдруг — фальшивая нота исказила музыку, знакомую мне до мельчайших деталей.

Я подошел к барьеру оркестровой ямы. Дирижер, губы которого подергивались (это был нервный тик, преследовавший его и в быту и, особенно, за пультом), не обращал на фальшь ни малейшего внимания, будто она была зафиксирована в партитуре. Правда, он повторил, и даже дважды, роковое место, но не сделал при этом никаких замечаний. Тогда остановил оркестр я.

— Позвольте сказать несколько слов четвертой валторне,— обратился я к дирижеру. Сразу воцарилась тишина.

— Разумеется, разумеется,— вежливо откликнулся дирижер.

— Позвольте на минуту взять партитуру, — все в той же спокойной и учтивой манере продолжал я. Получив ее, тут же у барьера проверил правильность своего слухового восприятия. Затем, уже более громко и с некоторым вызовом, обратился к валторнисту Б., невозмутимо «вытряхивавшему» инструмент: — Скажите, какая нота у вас в аккорде на половинных нотах в 7-м такте до цифры 12?

— Фа-диез,— с неудовольствием буркнул валторнист.
— Почему же вы упорно играете фа-бекар?

Б. смутился и пробормотал что-то об усталости губ, после чего я вернул партитуру на пульт и предложил маэстро дать минутный отдых губам валторниста.

Когда вновь начали проигрывание, нужное звучание вступило в свои права и оркестр, услышав выразительную, драматически взволнованную музыку, заиграл с увлечением, что поддерживалось энергией молодого дирижера, уличенного в невнимании.

Упомянутый случай был далеко не единичен. Несобранность, невнимание не только к штриховке и динамике, но и к нотному тексту, а подчас даже его искажение встречались на репетициях нередко. В оркестре (в той его части, где меньше наблюдалась текучесть кадров) тоже образовались две группы — сочувствующих и протестантов. Первая, малочисленная, состояла из отличных музыкантов. Помню грустно устремленные на меня глаза молодого альтиста Шевалина, впоследствии одного из ведущих артистов оркестра Театра оперы и балета имени С. М. Кирова. Он не вступал в дискуссии с коллегами, лишь изредка бросая реплики: «Ну, вслушайтесь же в эту фразу. Ее надо спеть». Или: «Добейтесь настоящего legato на тихом звуке и услышите, как это красиво». Своим исполнением, его тщательностью и выразительностью он стремился убедить товарищей в правоте композитора и внести осмысленность и нужный эмоциональный строй в общее исполнение. Такими же тихими, но твердыми сторонниками моей партитуры были скрипач Кауфман, альтист Памфилов, флейтист, обладатель красивого звука и гибкой разносторонней техники, трубач, выглядевший значительно старше большинства оркестрантов и даже дирижера, так же как Шевалин избравший «методом дискуссии» творческие приемы звукового показа; фамилий и того и другого уже не помню.

Ярым приверженцем моей музыки был талантливый художник спектакля Лев Канторович, погибший во время боевых действий на советско-финской границе в 1939 году. Он резко нападал на моих критиков во главе с художественным руководителем коллектива театроведом Я., который, плохо ориентируясь в музыке, переходил то в один, то в другой лагерь, но в конце концов примкнул к протестантам.

В связи с переделками пьесы, производившимися по инициативе худрука и постановщика, отодвигались сроки премьеры, путанее и слабее становились мизансцены. Спектакль «шатался». Шатался и бюджет предприятия из-за нарушения запланированных границ подготовительного периода. Растерянность и нервозность привели к тому, что театр закрыли и распустили труппу, в чем главную роль, думается, сыграло то обстоятельство, что портфель театра оказался пустым. После

«Набега» ставить было бы уже нечего: новых музыкально-драматических произведений так и не успели заготовить.

Тем не менее премьера состоялась: надо оправдать расходы. И тут произошло чудо, какие бывают только в области искусства. За 4—5 дней до премьеры спектакль преобразился, и в первую очередь его музыкальная часть. Молодой дирижер в конце концов пожертвовал «Онегиным» с участием Печковского и в несколько дней превосходно ритмизовал и динамизировал исполнение солистов, хора и оркестра. Возможно, что это было вызвано осознанием ответственности выступления перед публикой и представителями прессы. А может быть пробудилось раскаяние в легкомысленности, плоды которой открылись ему во всей неприглядности. Так или иначе, но кульминации — драматические, лирические, жанровые — загорелись творческим огнем.

На премьере рядом со мной сидел пианист Адольф Бернгардович Мерович, знаток вокально-интерпретационного искусства, жена которого, певица Лещинская, исполняла одну из ведущих партий в «Набеге». Еще по ходу I акта он несколько раз выражал удовлетворение партитурой, в антракте дал ей лестную для меня оценку, а после II действия смущенно признался, что шел на премьеру с предубеждением, зараженный мнением, исходившим от части труппы и разделявшимся его женой, и что теперь он убедился — причина предубеждений заключалась в исполнительском искажении замысла, верно раскрывшегося на премьере.

Однако судьба и спектакля, и театра в целом, а следовательно и музыки, была уже предрешена. Буквально назавтра труппу распустили.

Много сильных впечатлений в первые годы жизни в Детском Селе оставили знакомство и встречи с художником Козьмой Сергеевичем Петровым-Водкиным. Мы были почти соседями: правый полуциркуль Екатерининского дворца, где я жил, почти соприкасался с высоким зданием Лицея, в котором он занимал просторные, но холодные и неуютные комнаты. Знакомство состоялось вскоре же после моего переезда в Детское. Мы стали бывать друг у друга, нередко встречались в парке, где частенько он прогуливался с дочерью Лёнушкой, тогда еще малолеткой. Но знакомство оказалось недолгим. В дневнике под датой 17 февраля 1939 года я записал: «Похороны Козьмы Сергеевича Петрова-Водкина. Величественный актовый зал деламотовой Академии художеств. Ее декоративный вестибюль. Множество народа. Траурная музыка. Обилие цветов. Колесница, запряженная шестью черными, очень старыми, глядящими в могилу, но еще представительными лошадьми. И бело-желтая восковая фигура в гробу. Ее целовали, переносили с места на место, везли по городу с остановками у Союза

художников и у Драматического театра имени Пушкина. На мосту лейтенанта Шмидта — встречные похороны: бедные дроги, горстка людей. Смешное противопоставление рангов по отношению к тем, кто уже вне рангов».

Месяцем раньше кончины Козьмы Сергеевича я видел его в последний раз. Это было в Ленинграде, в больнице имени Свердлова, куда я поехал по совету Марии Федоровны, его жены. Он лежал в отдельной палате, скорчившись от боли, прижав колени к подбородку так, что занимал не более трети кровати. Меня поразила неестественность позы, по-видимому, вынужденной; вспомнилось народное выражение: «свернуться калачиком».

Я спросил, не помешал ли, не утомлю ли его, готовый уйти. Но он, не меняя позы, кивнул на стул и процедил:

— Садитесь. Рассказывайте. Говорите. Да говорите же.

О чем было говорить? О себе? О наших детскоселах? О новостях искусства? Но все это казалось мелким рядом с той единственной темой, которая, думалось мне, может сейчас его занимать, — темой смерти, душевной тревоги, сведения жизненного баланса... Он расспрашивал медленно, с цезурами, скрывая страдания, которые выдавало напряженное, ни на миг не изменяемое положение тела.

Заговорили о предстоящих выборах в Верховный Совет Союза ССР.

— Толстого выдвинули,— сообщил я и, вспомнив его прохладное отношение к Толстому, сразу же добавил: — Выдвинули, но еще неизвестно, выберут ли.

Он ответил коротко и зло:

— У нас даром не двигают.

Вспомнилось, как двумя или тремя годами раньше, сидя светлым летним вечером у себя возле открытого окна, я увидел Козьму Сергеевича, идущего от Зубовского флигеля к Лицею, пересекая безлюдный плац. Меня поразила его фигура. Он шел, согнувшись в три погибели, наклонив и низко опустив плечи, уронив голову почти до уровня груди. Походка его была медленной и затрудненной.

Еще в 1931 году детскосельский врач Петр Петрович Баранов, искуснейший хирург и душевный человек, о котором все знавшие его отзывались с глубоким уважением, предрекал Марии Федоровне в разговоре с глазу на глаз, что жить Козьме Сергеевичу осталось не более года. Баранов ошибся ровно на восемь лет и сам умер годом раньше Петрова-Водкина. Но жилось знаменитому и даже в известном смысле модному художнику нелегко. Он был не из числа деятелей искусства деловой складки, организующих заказы и продажу своих работ. Он неоднократно отвергал выгодные в материальном отношении предложения, дорожа временем и силами, которые заметно убывали, для реализации собственных творческих замыслов. В те

годы он вынашивал идеи портретов Ленина и Пушкина, много и охотно о них говорил, показывал эскизы.

Чтобы поддержать семейный бюджет и обеспечить больному мужу необходимые дефицитные, частично импортные медикаменты и дорогостоящие продукты питания, Мария Федоровна тайно от него продавала личные вещи — кольца, броши, предметы женского обихода, в свое время привезенные из Парижа. Об этом рассказывала мне Любовь Васильевна Шапорина, помогавшая осуществлению такого рода операций.

Мария Федоровна была француженкой. Говорят, что в жилах ее текла балканская кровь. Козьма Сергеевич познакомился с ней еще до первой мировой войны в Париже, где она позировала ему, и переехал из гостиницы в квартиру ее отца, скромного портного. Так завязался их роман, приведший к тому, что молодой, входивший в известность русский художник женился на натурщице-чужеземке и увез ее к себе на родину.

В призме детских воспоминаний я сохраняю в памяти облик Марии Федоровны — молодой, элегантной, светской женщины. Она была пациенткой отца и принадлежала к числу привилегированных посетителей, которых пропускали в кабинет вне очереди и, во избежание недоразумений среди ожидающих, провожали из передней не в общую большую «белую» гостиную со статуей Венеры на высоком мраморном постаменте, мраморным камином, картинами Рылова, Егорнова, Лагорио, развешанными в золоченых рамах, а в смежную с ней маленькую «зеленую» гостиную. Впоследствии, уже в Детском, Мария Федоровна подробно расспрашивала меня об отце, и по тону расспросов можно было заключить о симпатии, с которой она к нему относилась.

Петровы-Водкины жили скромно. Странно подумать — у этого виднейшего мастера не было своей мастерской. Окна мрачных комнат их квартиры выходили на север. Вековые деревья, вытянувшиеся вдоль здания, напоминавшего гигантский каменный утюг или остов большого судна, еще больше затемняли свет. Здесь я видел установленные на мольберт его полотна, о впечатлении от которых он настойчиво допрашивал, подчеркивая, что ему интересно мнение не специалиста, а просто зрителя, не подверженного, как он выражался, «той или иной эстетической порче».

Скромны и довольно редки были приемы в квартире Петровых-Водкиных. Приглашался небольшой круг лиц — Любовь Васильевна Шапорина, сама художница, дружившая с хозяином дома еще с парижских времен, ее сын Вася — будущий театральный художник; супруги Барановы; супруги Шишковы; супруги Поповы; приезжавший в таких случаях из Ленинграда один из любимых учеников Козьмы Сергеевича Анатолий Николаевич Прошкин. Вдвоем они иногда совершали небольшие путешествия по Мариинской системе и Волхову в Новгород,

по Шексне. В этих экскурсиях вспоминалась ему, вероятно, взрастившая его детство Волга, так как он жадно всматривался в черты и повадки бродячего приречного люда, трудолюбивого и большей частью хмельного, фиксируя его в этюдах. Одним из «трофеев» таких поездок была картина «Рыбаки» с очаровательно выписанной (прием психологического контраста) девочкой в розовом платье.

Угощение на вечерах в этом доме было тоже незатейливое — бутерброды, чай с вареньем и печеньем, конфеты, ягоды, бутылка сухого или сладкого вина, что являло полный контраст лукулловым пиршествам, задаваемым в доме Толстого. Алексея Николаевича, Натальи Васильевны и их детей я не видел в доме Петрова-Водкина ни разу, равно как никогда не встречал его самого и Марию Федоровну на фешенебельной даче Толстых.

Зато в доме Петрова-Водкина завораживал дух подлинного радушия, простого, сердечного общения и высоких интеллектуальных запросов. Беседы велись оживленные, на разнообразные темы, причем, в отличие от общения один на один при одиночных посещениях или встречах на прогулках, когда в высказываниях Козьма Сергеевич, случалось, раскрывался, что называется, сполна, при гостях подчас было трудно судить, серьезно ли он говорит, или лукаво «провоцирует» собеседника, как бы для пробы посылая его по ложным следам.

Он очень любил музыку и всегда просил поиграть на его плохоньком пианино, стоявшем в столовой, на что охотно откликался Попов, иной раз «выдававший» целый Clavierabend из произведений Шопена, Шумана, Бетховена, Моцарта, Листа, Равеля и, разумеется, собственных.

Любовь Васильевна Шапорина рассказывала, что в молодые годы Козьма Сергеевич любил импровизировать на рояле на задаваемые сюжеты; это не раз случалось на интимных собраниях художников, причем «заказчиками» выступали С. Яремич, В. Борисов-Мусатов, Альберт Бенуа, А. Остроумова-Лебедева. А. Н. Прошкин вспоминал, как учитель заставлял его петь с ним глинкинские дуэты «Сомнение» и «Не искушай», подчеркивая при этом особую склонность и даже любовь Петрова-Водкина к музыке Глинке и весьма сдержанное отношение к Чайковскому. Мне представляется это психологически закономерным. Его натуре, замкнутой, недоверчивой (на людях он почти никогда не бывал нескептичным) претила «распахнутость» эмоций. Он ценил сердечность в ее сокровенности и интимной доверительности, оберегаемую от неосторожного взора тех, кем еще не завоевано доверие художника. При нас, музыкантах, он не играл никогда, должно быть, опасался в чем-либо не выдержать должного соотношения с нами в уровне профессионализма. Он был самолюбив и нетерпим к проявлениям дилетантизма.

Совсем другим представал Козьма Сергеевич в общении с глазу на глаз. Разговорившись, он раскрывал свой внутренний мир, правда, с оглядкой, опаской, осторожно, но все же достаточно широко, и уводил собеседника в глубь философской, этической и эстетической проблематики. Три круга вопросов особенно волновали его: природа, смысл и назначение искусства; родство и противоположность видов искусства; художественный профессионализм как всеобъемлющие знания и ремесло, а с другой стороны, как высший и точный критерий отношения человека к явлениям жизни.

Много позднее я прочитал его замечательную книгу «Пространство Эвклида», выпущенную Издательством писателей под умной и бережной редакцией М. Шагинян еще в 1932 году, но дошедшую до меня уже после кончины автора. В равной мере дивился я как силе своеобразного писательского таланта, который и раньше угадывался мной по образности устной речи, так и универсальности охвата и тонкости его наблюдений и обобщений.

Вот некоторые примеры наших бесед, происходивших у меня в полуциркуле, и, конечно, не в день званых гостей, а когда, бывало, он заходил, чаще всего днем, невзначай, с одиночной прогулки, или же при встречах в Александровском парке, в той его части, которая прилегает к полуциркулю, Лицею и Александровскому дворцу. Здесь зимой на небольших пригорках Ленушка — еще девочка лет восьми или девяти — ходила-бегала на лыжах в спортивном костюме и пушистой шапочке, а он отходил со мной в сторону поговорить.

Разумеется, записанное по памяти через почти 40-летний промежуток нельзя принимать как своего рода стенограмму. Но само по себе сохранение слепков бесед, оттиснутых памятью, даже если эти слепки в деталях чуть деформировались от времени, говорит о силе впечатления от услышанного.

Он: Хочу сказать о стадиях живописной работы. Вот первые линии — прямые и овальные — легли на белый, молчащий холст. Это еще не эскиз. Это только геометрическая схема, обозначающая объемные пропорции будущего изображения. Ее меняешь, сдвигаешь из стороны в сторону, стараясь уловить ракурс, поправляя себя. Здесь все — расчет и проекция. Основная задача — достижение максимальной точности. Пока не решено это отправное — место изображения, его масштаб, — двигаться дальше нельзя. Так ли при проектировании музыкального произведения?

Я: Думаю, что в большинстве случаев не так. У меня лично идея будущего сочинения рождается от звукового образа, который есть данность, представшая воображению, который слышишь внутренним слухом. Его записываешь, и, уловленный на нотный стан, он сам дает побеги, разрастается, и иной раз в неожиданную сторону.

Он: Но ведь все равно возникают те же «предпосылочные» вопросы, что и у нас,— об объеме, масштабе, пропорциях, которые сами по себе «данностью» не являются, как и внутренне слышимый музыкальный образ. Конструкцию, форму надо рассчитать, взвесить, установить самому. От этого зависит жизненность будущего музыкального произведения.

Я: Это несомненно так. Здесь работаешь долго, чтобы достигнуть органического равновесия, найти и утвердить точку «золотого сечения», распределить кульминации. Но опять-таки и подсказчиком и проверочным критерием служит все тот же уже возникший, живущий в слуховом сознании самостоятельной жизнью, постоянно раздающийся вглубь и вширь музыкальный образ.

Он: Художнику трудно дается первичная фаза вызревания изобразительного замысла. Вы сказали о музыке, слышимой внутренним слухом. Здесь то же. Холст еще нем. Карандашные очертания могут обернуться различными вариантами. И тут даешь полную свободу тому, что можно назвать по аналогии со сказанным вами внутренним зрением. Ему доверяешь. Оно подскажет верно. Но и его нужно в себе найти. Мечешься от восторга, когда ощущаешь удачу «поимки» нужной проекции, и впадаешь в уныние, как только теряешь нить. Процесс это долгий, если не по времени, то по усилиям. Части будущего целого еще разрознены, они тяготеют к взаимному сопряжению по осям и спиралям общей мысли. И все-таки надо отбирать, проверять, отбрасывать, снова и снова атаковать холст.

Я: Здесь много общего с процессом композиторской работы. Но вот где начинаются отличия — в соприкосновении художника с натурой. Ее-то ведь у нас нет.

Он: Как нет? Убежден, что и музыка пишется «с натуры». Со встреченных и наблюденных эмоций, характеров, порывов, состояний. Как ни лирично по природе музыкальное искусство, оно вовсе не только самовыражение автора. Оно — звукопись жизни.

Я: Но в таком случае наша натура шире и абстрактнее вашей. Вам необходима точность сходства, конкретность лица или предмета. А у нас этого нет.

Он: Не совсем так. Уловленная художником какая-нибудь характерная черта в лице или фигуре становится ключом к портрету. Она заслоняет собой реальное лицо, реальную фигуру. Забываешь очертание черепа, форму ушей или носа. И художник оказывается ближе к правде, чем модель, если он не ошибется в выборе внутренне характерного, если не собьется на случайное, на то, что отклоняет от типа. Возьмите Эль Греко, вспомните вытянутость его фигур. Возьмите «Моисея» Микеланджело с непропорционально суженным затылком. Что это — искажение? Ошибка? Техническая незавершенность? Конечно, нет. Это — стиль мастера, обусловленный особенностями зри-

тельного и вкусового восприятия. Но вот что опасно: любование натурой. Это отвлекает от поиска внутренне характерного, ослабляет активность, инициативность всматривания.

Я: В этом я нахожу нечто аналогичное процессу музыкального творчества. Борис Владимирович Асафьев как-то говорил мне, что самое рискованное в процессе сочинения — подпасть под обаяние материала, все равно — темы, фактуры, оркестровой раскраски. Как только начинаешь самопроизвольно любоваться этим, исчезает и критичность, и «рабочая» настроенность фантазии. Естественный творческий процесс тормозится, утрачиваются преемственные связи в его фазах.

Он: Это очень верное наблюдение.

Вспоминается разговор, зашедший светлым летним вечером при обходе Большого озера в Екатерининском парке. Разговор, как и обход, начался у Грота (Утренней залы), где в то время помещалась лодочная станция, достиг кульминации возле пристани с двумя античными фигурами дискоболов и завершился возле Турецкой бани. Козьма Сергеевич говорил на этот раз о цвете, спектральном анализе, о том, что в спектре содержится шесть обособленных цветов — синий, фиолетовый, зеленый, желтый, оранжевый и красный, к которым Ньютон добавил седьмой, являющийся всего лишь переходным от синего к зеленому. Правы были, говорил он, древние эллины, признававшие основными всего три цвета — синий, желтый, красный. Этого принципа основной трехцветки Петров-Водкин придерживался и в собственной палитре и в педагогической практике.

В Ленинградском театральном музее сохранилась серия эскизов костюмов и декораций художника к постановке пьесы Бомарше «Свадьба Фигаро». Некоторые из них датированы 1915 годом, но большая часть относится к 1935 году, к постановке Академического театра драмы имени Пушкина. Здесь подлинная гегемония трехцветки. Разумеется, встречаются и дополнительные, так сказать производные от основного цвета — белый, коричневый, серый, зеленый, например в эскизе декорации, представляющей собой лес и вход в подземелье, или в эскизе декорации I действия с большим, мягко расписанным панно в центре задника. Но решительно преобладают три основные краски — красная, желтая, синяя, варьируемые лишь в оттенках.

Козьма Сергеевич так разъяснял теорию трехцветки:

— Основные цвета неразложимы. Они существуют автономно, тогда как дополнительные или промежуточные — результат сочетания комбинаций основных. В красном цвете нет элементов синего и желтого. В синем нельзя отыскать признаков красного и желтого. Желтый не содержит в себе ни тонов красного, ни тонов синего. А вот дополнительные образуются из парных сочетаний основных: зеленый — гибрид желтого и синего; оранжевый возникает из соединения желтого и красного; фиолетовый основан на смешении синего с красным. Разумеется,

видимыми нашим зрением цветами не ограничиваются цветовые ресурсы природы. За основной шкалой доступных нашему зрению красок располагаются по обе стороны другие — ультрафиолетовые, инфракрасные, темные, являющиеся результатом химических и тепловых реакций. Но мы не улавливаем их глазом. А вот совокупность основного трехцветия образует белый. Радуга лучше всего подтверждает это «доказательством от противного», воочию являя нам разложение спектра.

— Но вот что замечательно,— развивал он дальше свою мысль,— трехцветие не абсолютно неподвижно, не незыблемо объективно. Оно различно и в разных географических и климатических условиях, и в разные эпохи, у разных народов со сложившимися традициями и навыками зрительного восприятия, и даже у отдельных людей. Греки воспринимают цвет иначе, чем скандинавы, индусы — иначе, чем египтяне. На этих различиях и основано активное цветоощущение эпохи, разное для античности, готики, Ренессанса. Полагаю, что нечто аналогичное происходит со звуком, с законами акустики, в которых он живет и действует. Как вы думаете?

Я согласился и сказал, что дело здесь не в установлении параллелей, не в «отождествлении» цвета и звука, краски и тональности, чем интересовались и даже увлекались Римский-Корсаков и Скрябин, утверждавшие, к примеру, что Фа-диез мажор — тональность золотая, а Ми-бемоль мажор — тональность синяя.

— Если идти по этому пути,— рассуждал я,— не будет конца субъективному произволу. Наличие обертонов и унтертонов в каждом отдельно взятом звуке — палитра дополнительных и промежуточных тонов, производных от основного. А в сопряжении обертонов нескольких одновременно взятых звуков заложены предпосылки и к полиладовости и к политональности, то есть к звуковой спектральности различного состава. Или другой ряд — мера настройки, количество колебаний звуковой волны не только в половину, но и в четверть и в шестую тона, это тоже серия промежуточных и дополнительных звуковых красок. Различное цветовое восприятие у отдельных народов, рас и отдельных людей можно отнести и к звуковосприятию. Китаец отдаленных веков до нашей эры и грек примерно той же эпохи слышали не одинаково, как и современный европеец, воспитанный на культуре темперированного строя, и современный иранец, выросший на навыках восприятия четвертного деления тонов.

В другой раз он заговорил о специфике осязания у скульпторов, приводя аналогии между чувствительностью осязания и «прямой речью» касаний у слепых. Несколько раз при этом он повторил слово «притрог», очевидно, казавшееся ему особо точным для обозначения процесса, о котором шла речь. Это было одно из многих словечек его самобытного лексикона.

— Не только притрог подушечек пальцев к вещи ориентирует их (слепых) в невидимом окружающем мире. Они осязают покровами тела, его порами. Ваятель (разумеется, тонкий, многоопытный, вдохновенный) обладает этим же высокоразвитым, можно сказать, гипертрофированным свойством осязательности. Он чувствует мельчайшую меру выпуклости или впадины и зачастую может работать с закрытыми глазами. И чувствует не только материальный покров осязаемого материала — плотность, вес, объем массы, но и заложенный в нем эстетический потенциал. Это понятно?

— О да, конечно! — воскликнул я в ответ.— Думаю, нечто подобное можно сказать о чувстве осязательности у скрипачей, виолончелистов, альтистов, пианистов. Сила и индивидуальная особенность их интерпретации не только в общей эмоционально-динамической планировке исполнения, ритмопульсе и темпе. Они и в чисто звуковых, если хотите, физических сторонах исполнения. Это то, что называют туше́, то есть именно касание. Но не просто касание в прямом смысле слова (без этого вообще нет механического возникновения звука), нет, именно туше́, то есть касание, придающее сугубо индивидуальную окраску. Оно есть не у всех и далеко не в одинаковой степени. Чем, например, объяснить, что пианист (не всякий, разумеется), исполняя одну и ту же фразу на одних и тех же клавишах, может «спеть» ее по-валторновому или придать ей виолончельный оттенок? Только характером прикосновения пальцев к клавиатуре, связанного с волевым и психологическим посылом, вызывающим нужный тембр.

Моя тирада толкнула мастера на разговор о руках, причем он высказал мысли, очень близкие тем, которые впоследствии я прочитал в «Пространстве Эвклида». Видимо, он жил недавно отработанным в книге материалом и с готовностью делился им.

— Руки могут дать более полное и точное представление о человеке, чем его лицо или фигура. Их можно классифицировать по нациям и народам, группам характеров и темпераментов, ремеслам и профессиям. В них — выражение и типа и индивидуальности. Элементарное действие руки — хватанье ладонью и пальцами. Далее следует целая шкала усложняющихся жестов, в которых участвуют пальцы со всеми фалангами, ладонь, запястье. Все красноречие сосредоточивается в пальцах и ладони. Рука пианиста или скрипача наделена этими свойствами красноречия жеста и выражения через осязание в самой высокой степени.

В минуты благорасположенности приоткрывал он завесу над вынашиваемыми замыслами. Рассказывал, и не однажды, как задуман портрет Ленина, сидящего за письменным столом с томиком Пушкина в синем переплете. На столе — синий малахитовый прибор. Два мотива должны были доминировать

в портрете: прежде всего взгляд глубокого мыслителя и в то же время человека действия («Все дело во взгляде», — подчеркивал Козьма Сергеевич), взгляд, выражающий душевное состояние навеянное чтением, и в то же время сосредоточенную работу ума, взгляд, всматривающийся в даль будущего. В этом взгляде, по мысли художника, должно найти отражение личности — и какой личности! И еще — руки, цепко держащие книгу, изобличающие характер, решительность, твердость волевой натуры. Тут и должно раскрыться то, что говорил художник во время вечерней прогулки вдоль озера о выразительности человеческих рук.

В законченном виде его портрета Ленина я не видел. Но знаю, что он приобретен Армянской ССР и, насколько мне известно, находится в Ереване. Зато много раз видел одну из последних его работ — картину «Новоселье», полную большого человеческого чувства и глубокого социального содержания. В замысле картины, с исключительной правдивостью передающей атмосферу первых лет революции, заложена идея рождения нового мира. В бывшей барской квартире, в комнате, выходящей окнами на Неву (вдали виден шпиль Петропавловской крепости), обосновываются новые жильцы, простые люди, рабочие. Через всю комнату протянута труба от печурки. Здесь переданы и ломка привычного быта, и усилия преодоления трудностей периода разрухи, и спокойная уверенность новых хозяев жизни за будущее, которое они создают сами. От картины веет правдой жизни и вместе с тем душевностью, оптимизмом.

Чего я много видел у Петрова-Водкина — это его рисунков. Головы, обнаженные фигуры, натюрморты. Он великолепно писал человеческие лица. Вспоминаю «Девушку у окна», написанную в 1928 году, и более ранние работы — «Юношу», датированного 1913 годом, «Мать» — портрет крестьянки с ребенком, относящийся к 1915 году. Всего не перечислишь! Как выразителен автопортрет анфас, обличающий «немного монгольский тип лица», как мельком он писал о себе в «Пространстве Эвклида». В этом изображении характерно все — худоба, большие брови, крупные уши, гладкий зачес волос, подстриженные усы, бородка клинышком, но особенно остро проницательные, «думающие» глаза, заставляющие вспомнить о том, что в юности он прошел живописную школу у иконописцев «древнего обычая» с их своеобразной техникой.

Рисунок его всегда был гибко подвижен, чист по линии и напевен в выразительности. Это проявлялось сразу, в первом же наброске. Например, небольшой, бегло выполненный карандашный погрудный портретик Васи Шапорина, сына композитора, хранившийся у Любови Васильевны. Мальчик изображен в труа-кар. Он сидит в полосатой майке с полузакрытыми глазами. Худая шея обнажена. В этом рисунке меня привлекало не только внешнее сходство, хотя и в нем чувствовалась без-

ошибочно уловленная и запечатленная внутренняя суть именно данной и именно в данной поре развития находящейся отроческой натуры. Но и независимо от этого, отвлеченно взятая, сама по себе пластика «поющей» линии.

Этот дар, культуру рисунка Козьма Сергеевич умел передавать ученикам, во всяком случае лучшим из них. Например, Владимиру Владимировичу Дмитриеву, пошедшему самостоятельным путем, далеко отстоящим от пути Петрова-Водкина, но искусству рисунка выучившемуся именно у него и сохранявшему дружеские отношения с учителем до самого конца его дней.

После смерти Петрова-Водкина в помещении Союза художников открылась выставка его работ, подавляющую часть которой составляли рисунки — карандашные и углем, дополненные небольшим подбором акварелей. Это была поучительная экспозиция лаборатории-мастерской замечательного художника.

Индивидуальный стиль Петрова-Водкина, узнающийся безошибочно с первого взгляда по броской отличительности, наводит на многие размышления. Полотна его, экспонируемые в музеях, на выставках, побуждают к анализу, зовут к повторным просмотрам, сличению и сопоставлению первых и дальнейших впечатлений. Таково знаменитое «Купание красного коня», к которому так и хочется поставить эпиграфом есенинские строки:

Сойди, явись нам, красный конь!
Впрягись в земли оглобли!

Такова «Смерть комиссара», где, как мне кажется, художник приоткрывает зрителю особый ракурс восприятия окружающего, каким оно представляется потускневшему взору умирающего героя: стремительно уходящий отряд как бы падает с пригорка. Глядя на эту картину, не раз я думал об «умозаключающих» словах, слышанных от художника:

— Время — не минута, не час, оно сумма переживаний. В одну секунду может вместиться уйма мозговых событий, иначе не седели бы люди мгновенно в миги тяжелых потрясений.

И еще:

— Моменты перемен положения тела часто меняют психическое состояние. Об этом свидетельствуют жесты больших волнений, к которым прибегают люди.

В глубоко национальном, истинно русском характере творчества Петрова-Водкина проявлялись и классовые черты — крестьянская натура со свойственной ей особой зоркостью в «хватке» предметов и человеческих типов и особой трезвостью в их характеристике, то есть качественной оценке. Глубоко русской была его универсальность охвата явлений, широта культурного кругозора, стремление и умение вобрать в себя и по-своему преломить инонациональные течения с их открытиями и достиже-

ниями. В этом смысле он родствен Пушкину, Чайковскому, Валентину Серову, Стравинскому. Как много, например, взял он от Маттиса, но «переинтонировал» это по-своему.

Он был большим патриотом России, Советской Родины. С великой гордостью вынимал из кармана пиджака удостоверение депутата Ленинградского городского Совета, когда на загородном автобусном маршруте Ленинград—Пушкин кондуктор подходила к нему для взимания платы за проезд или в том случае, если я по забывчивости предлагал взять ему билет. Всегда восторженно говорил он о крупнейших достижениях русского и советского искусства, считая их вершинными в эволюционном процессе мировой культуры, чему отнюдь не противоречила острая критичность в отзывах о явлениях, эстетически уязвимых, неполноценных или попросту слабых. В беспощадной критичности, к которой толкала присущая ему наблюдательность, сказывались гордость за родную культуру, отстаивание ее престижа, выдвигающего высшие оценочные критерии.

Когда он, шутя, говорил об Игоре Эммануиловиче Грабаре — Угорь Эммануилович, это отнюдь не означало недооценки масштаба и значения его деятельности, а всего лишь подчеркивало свойственную ему невероятную гибкость в эстетической полемике и в некоторых приемах жизненной тактики. Когда Авилова называл Давиловым, речь шла только о зажиме инакомыслящих, чем подчас злоупотреблял он как один из руководителей АХРа.

Козьма Сергеевич был патриотом и в более узком смысле слова — патриотом Детского Села, с 1937 года переименованного в город Пушкин. Тут он любил каждый уголок, каждый поворот аллеи, даже тропинки, каждый памятник, павильон, беседку. Ему они были дороги не только живописностью, но и тем, что вокруг них и над ними витали флюиды отечественной истории и культуры. В далекие прогулки он не ходил, как это почти ежедневно делал Толстой, бравший иногда с собой велосипед заграничной марки, или Асафьев, которого сопровождали два красивых гладкошерстных сеттера, белых с желтыми подпалинами. Екатерининский парк — от колоннады Камероновой галереи до Красной караулки или от Вензелевых ворот до Адмиралтейства—и Александровский парк—от дворца до Китайской деревни, от Арсенала до оранжерей, — были местами его излюбленных прогулок во все времена года. Иногда он потешался над вынужденной вычурностью архитектурных затей, продиктованных деспотическим самодурством того или иного монарха, но отдавал должное мастерству и вкусу, с которыми эти затеи были реально выполнены мастерами-архитекторами.

Может быть, именно в силу нежной привязанности к этим местам он благосклонно относился к тетрадке моих стихов, посвященных пушкинским паркам. Особенно выделял он четыре стихотворения: «Девушку с урной», «На розовом поле»,

«Китайскую беседку», «Красносельские ворота». Не раз просил прочитать то одно, то другое, а бывало, взяв тетрадку, сам читал вслух, комментируя обороты и рифмы то тихим смешком, то улыбкой, то жестом.

Интерес к стихам у Петрова-Водкина не был случайным. Он отдавал собственной литературной работе немало времени и сил. Помимо двух изданных превосходных книг — «Хлыновск» и «Пространство Эвклида», в сущности оставшихся недооцененными, он писал сказки, новеллы, фантастическую повесть, сохранявшиеся только в рукописях. Он обладал большим и самобытным литературным даром, владел интенсивным по силе образности языком, умел ценить удачное слово, меткий, точный эпитет. Работал всегда: дома — за мольбертом, за письменным столом, с кистью, карандашом или пером в руке, на прогулке — за размышлениями и в беседе.

Прожил Петров-Водкин нелегкую трудовую жизнь, видел немало нужды. Знал цену заработка, но знал и нечто более ценное, чем заработок. Большая, могу сказать, предельная человеческая скромность уживалась в нем с гордостью художника.

В начале 30-х годов огромное воздействие на развитие решительно всех сторон культурной жизни страны оказало историческое постановление ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 года о перестройке литературно-художественных организаций. Оно было опубликовано в момент, когда высшей точки накала достигла борьба между противостоящими общественными творческими организациями АСМ и РАПМ, борьба, уже вышедшая за рамки эстетической полемики и принявшая формы администрирования.

Организовавшаяся еще в 1923 году, в период безраздельной гегемонии АСМ, РАПМ быстро завоевала влиятельное положение на музыкальном фронте. Этому способствовали своевременность и острота постановки выдвинутых ею вопросов: в теории — признание классовой обусловленности музыкального искусства; в творческой практике — установка на массовые жанры. Именно это привлекало к ней и музыкальную самодеятельность и молодежные творческие кадры, образовавшие в различных музыкальных учреждениях «кружки друзей РАПМ». К 1929 году влияние РАПМ распространилось на музыкальные учебные заведения, музыкально-издательское дело, концертные организации.

Однако к концу 1931 года, пройдя через полосу заблуждений, эта организация переживала кризис. Обострились до предела конфликты с «попутчиками» (так в РАПМ пренебрежительно называли музыкантов, не входивших в состав организации, с которыми, однако, считалось возможным сотрудничать), внутри объединения происходили разногласия идейно-творческого порядка.

Сейчас трудно представить себе обстановку музыкально-творческой жизни тех лет, характер бурных дискуссий, резкость, зачастую совершенно неоправданную, большинства выступлений, конфликты в личных отношениях, возникавшие на почве принципиальных разногласий. Полярность основополагающих установок противостоящих друг другу организаций крайне затрудняла естественное развитие индивидуальных дарований композиторов, музыковедов, исполнителей, педагогов. Максималистские требования АСМ, относящиеся к выбору выразительных средств в музыкальном творчестве и осуждавшие попытки опираться на исторически сложившиеся традиции, для большинства «попутчиков» оказывались совершенно неприемлемыми. То же можно сказать об ограничительных установках РАПМ, считавшей симфонический жанр неактуальным «на данном этапе развития» и в разрез с ленинскими высказываниями по вопросам культуры ставившей под подозрение величайшие образцы музыкального искусства прошлого — произведения Чайковского, объявленного «певцом уходящего класса», или Шопена, отнесенного к числу салонных буржуазных композиторов.

Не удивительно, что большинство одаренных музыкантов, чуждавшихся догматики, сторонилось ограничительной рецептуры, прокламируемой обеими организациями, развивалось самостоятельно даже в тех случаях, когда кто-либо формально примыкал к одной из них. Применительно к ленинградской организации это можно сказать о Шостаковиче, Штейнберге, Щербачеве, Шапорине, Попове, Дешевове, Стрельникове, Пащенко и др.

Постановление ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 года, положившее предел гегемонии РАПМ и АСМ, наметившее далеко проецируемые перспективы развития советского искусства на основе консолидации творческих сил, взаимообмена и взаимопомощи представителей различных художественных течений, было встречено композиторами восторженно, с энтузиазмом.

Вечером 23 апреля меня позвал к себе Юрий Александрович Шапорин, возвратившийся довольно поздно домой из театра Акдрамы имени Пушкина где заведовал музыкальной частью. Известие, полученное им в театре, шло из авторитетных кругов, и никто не сомневался в его достоверности, хотя в газетах оно еще не было опубликовано. Юрий Александрович встретил меня возбужденный, радостный. Он решил стать первым глашатаем сенсационной новости и задумал последовательный обход друзей-детскоселов.

Сначала пошли к Федину в Зубовский флигель Екатерининского дворца, затем — к Шишковым, Петровым-Водкиным, Поповым, Коганам, наконец — к Толстым. Всюду, входя в дом, Юрий Александрович со свойственной ему театральностью интонации интригующе и многозначительно возглашал:

— Что даете за хорошую новость, за очень хорошую, исключительную, чрезвычайную новость?

Хозяева с недоумением и любопытством выставляли «оброк» пришельцам, явившимся «покалядовать» в неурочное время. Наскоро сервировался стол, откупоривалась бутылка. Когда же рюмки оказывались наполненными, Шапорин первым высоко поднимал свою и, разжигая интерес окружающих, повышенным тоном продолжал:

— Событие действительно историческое. Это перелом! И еще какой — вот увидите!

А затем выкладывал сообщение, реакция на которое, подчас даже недоверчивая, каждый раз по эмоциональной силе превосходила ожидаемое.

Не задерживались нигде. Пригубливание было почти символическим. Хотелось скорее со всеми поделиться воодушевляющей новостью. Художественная интеллигенция — писатели, композиторы, кинематографисты, художники — восприняла решение партии как мудрое проявление заботы о судьбах советского искусства, как знак доверия, реальную помощь, оказываемую каждому. Утром следующего дня все читали историческое постановление в газетах.

Конкретные результаты постановления не замедлили сказаться. Оно вызвало бурный подъем художественных сил, творческой инициативы, расцвет всех видов искусства. В области музыкального творчества оно обусловило создание симфоний, ораторий, кантат, инструментальных концертов, камерных ансамблей, сольных и циклических пьес, хоровых композиций. В сфере музыкально-сценических жанров повлекло за собой создание новых опер и балетов. В исполнительской практике привело к взлету интерпретационного мастерства, индивидуального и коллективного, выдвинуло новые имена, открыло широкую дорогу одаренной молодежи. В самодеятельности, музыкальной критике, науке, педагогике — всюду повеял свежий ветер, и семена, брошенные на благодарную почву знаменательным партийным решением, дали богатые и быстрые всходы.

Одним из следствий постановления было обращение к форме всесоюзных (а также республиканских) конкурсов, призванных выявлять и поощрять молодые исполнительские дарования. Вскоре они стали хорошей традицией музыкального быта, неотъемлемой частью ежегодного графика музыкальной жизни страны.

Первый Всесоюзный конкурс музыкантов-исполнителей состоялся в Москве в мае 1933 года. Он был организован Наркомпросом в ознаменование 15-летия Великой Октябрьской революции. В нем приняло участие 103 артиста: пианисты, скрипачи, виолончелисты, вокалисты. Возрастных ограничений для участников не было. Наряду с молодежью, которая преобладала, выступали исполнители со значительным творческим стажем.

Главной особенностью конкурса было то, что смысл его заключался не столько в установлении призеров, сколько в широкой общественной демонстрации достижений музыкально-исполнительских течений и школ. В атмосфере публичности, вызывая глубокую заинтересованность профессиональных кругов и необъятной среды любителей, проходили живой обмен опытом, соревнование педагогических систем: среди пианистов — школ К. Игумнова, А. Гольденвейзера, Л. Николаева, Г. Нейгауза, С. Фейнберга; у струнников — А. Ямпольского, Л. Цейтлина, Т. Столярского, И. Налбандяна, Б. Рейнгбальда, С. Козолупова; у вокалистов — К. Дорлиак, З. Лодий. «Звучали» исполнительские школы Москвы и Ленинграда, Киева и Одессы, Еревана и Баку.

Этот конкурс выявил громадное дарование Эмиля Гилельса, удостоенного на нем I премии, сделал всесоюзно известными имена Александра Иохелеса, Игоря Аптекарева, Павла Серебрякова, Самуила Фурера, Святослава Кнушевицкого, Герца Цомыка, Зои Гайдай, Бюльбюля (Рза оглы Мамедова) и многих других артистов, в ближайшие годы занявших видные места в концертной практике нашей страны и за ее пределами.

II Всесоюзный конкурс, организованный в 1935 году в Ленинграде, прошел на моих глазах, был у меня «на слуху». Он оказался представительнее и масштабнее первого: в нем участвовало 215 посланцев РСФСР, Украины, Белоруссии, Грузии, Армении, Азербайджана. На этом конкурсе получили «боевое крещение» Яков Флиер, Давид Ойстрах, Вера Дулова, Наум Полонский, Владимир Генслер — I премия; Мария Гринберг, Марина Козолупова, Михаил Фихтенгольц, певица из Казани Наила Рахматуллина, Моисей Янкелевич — II премия; Яков Зак, Константин Лаптев, Николай Частий, Завен Вартанян — III премия.

Условия конкурса были необычны, в нем участвовали солисты на духовых инструментах, а также арфисты, что «уравнивало в правах» артистов, учившихся и формировавшихся с перспективой сольного исполнительства, и оркестровых музыкантов, дарование и мастерство которых обычно нивелируется в условиях ансамблевой игры в больших коллективах. Это было подлинным новаторством в музыкально-конкурсной практике и сыграло действенную роль в подъеме музыкально-исполнительской культуры в целом.

Вот что писал по этому поводу В. Городинский, один из энтузиастов конкурса: «Нужда в квалифицированных духовиках исключительно велика повсюду. Не хватает трубачей, совсем нет фаготистов, очень мало гобоистов, единицами насчитываются хорошие валторнисты. Правда, множество прекрасных исполнителей воспитывает Красная Армия, и именно оттуда наши высшие школы и оперно-симфонические оркестры черпают свои резервы. Недаром аудитория во время отборочных состя-

заний духовиков почти целиком состояла из людей, одетых в красноармейскую форму, и у многих молодых виртуозов штатский пиджак не мог скрыть военной выправки».

Статья завершалась следующими проникновенными словами: «Конкурс в целом представляет собой знаменательное явление. Недаром огромный зал Ленинградской филармонии переполнен с утра до ночи, и вся аудитория с неослабным интересом следит за сменяющимися каждые 20 минут участниками конкурса. Здесь происходит великая борьба не за премию, не за почетный диплом. Здесь ведется борьба за высокие образцы советского музыкального искусства, за новый, советский стиль исполнения. Кто бы ни вышел на первое место, все равно в выигрыше останется советская музыка. Она и есть лауреат мировой истории музыкальной культуры».[1]

II Всесоюзный конкурс музыкантов-исполнителей нельзя было рассматривать как событие чисто профессионального или, точнее, только профессионального значения. Резонанс его был неизмеримо шире. Подобно тому, как во время международных шахматных турниров за положением фигур на досках с напряжением следят люди разных профессий и возрастов, так и здесь к музыкальному соревнованию было приковано внимание даже тех, кто мало соприкасается с музыкой.

Еще во время длительного «пролога» к конкурсу — в период отборочных испытаний — ежедневные «концерты» посещались не только специалистами или «болельщиками». Уже в первом туре, проводившемся одновременно на четырех площадках (в Большом зале филармонии играли струнники; в Малом зале консерватории — пианисты; в Аккапелле — вокалисты; в Доме просвещения работников искусств — представители групп духовых инструментов); перед выступающими была живая, взволнованно воспринимающая аудитория, так называемая «большая публика».

При открытии второго тура у входа в Большой зал филармонии, на площадках его парадной лестницы и в вестибюле задолго до впуска собирались слушатели, а в итоговый вечер вместительный зал был заполнен сверх нормы. Очевидным стало громадное педагогическое значение конкурса: и учащиеся и педагоги консерваторий, музыкальных училищ черпали здесь неоценимый познавательный материал, критиковали, анализировали, сопоставляли различные трактовки одних и тех же произведений, спорили о методике. Конечно, обычная концертная практика не могла дать молодым растущим художникам такого изобилия впечатлений, такой богатой пищи для наблюдений и выводов.

Блистательный почин первых двух всесоюзных конкурсов дал плодотворнейшие всходы, породил серию новых музыкально-исполнительских соревнований. В 1937 году было проведено

[1] «Вечерняя Москва», 2 марта 1935 г.

два всероссийских конкурса. В первом соревновались скрипачи и виолончелисты. Лауреатами стали виолончелисты Даниил Шафран (I премия), Александр Власов (II премия); скрипачи Галина Баринова и Михаил Владимирский (III премия), Илья Шпильберг (V премия); виолончелист Эммануил Фишман (VI премия). Второй конкурс был пианистическим. Он выдвинул Арнольда Каплана, Владимира Нильсена (II премия), Александра Геронимуса (III премия). А через год, весною 1938 года, было осуществлено мероприятие, каких еще не знала мировая музыкально-конкурсная практика: I Всесоюзный конкурс дирижеров, длившийся 35 дней. Перед авторитетным жюри в составе композиторов Н. Мясковского, М. Штейнберга, И. Дунаевского. У. Гаджибекова, Д. Кабалевского, дирижеров А. Пазовского, Ю. Файера, А. Хессина, виднейших концертмейстеров, возглавленном народным артистом СССР Самуилом Абрамовичем Самосудом, предстало 46 участников.

Конкурс проходил в 3 тура. На первом ежедневно выступало по 8 дирижеров, демонстрировавших методы и навыки репетиционной работы. Те из них, кто получали не менее $^2/_3$ голосов членов жюри, допускались ко второму туру. Здесь условия выступления были уже значительно строже и труднее: каждый должен был выступить с полной репетицией длительностью в $2^1/_2$ часа и в течение дня перед жюри проходило всего 2 дирижера. Предлагалось проработать с оркестром отдельные части первых трех симфоний Чайковского, одно произведение по личному выбору конкурсанта и провести аккомпанемент к выступлению солиста. Оценки выносились по 15-балльной системе, причем каждая пьеса получала отдельную оценку, а общая сумма полученных баллов делилась на количество членов жюри. Наконец, в третьем туре выступающему предоставлялись 4 репетиции и открытый публичный концерт.

Вся работа велась на живом звуковом материале с одним из лучших симфонических коллективов страны — Государственным оркестром СССР в составе 110 человек, который явился подлинным героем конкурса. Ежедневно в течение 35 дней артисты оркестра терпеливо работали зачастую над одними и теми же произведениями, выслушивали и выполняли замечания и указания дирижеров разного уровня культуры, иной раз недостаточно опытных и недостаточно одаренных. Однако по ходу конкурса все слабое отсеивалось, уровень соревнования повышался, стремительно рос общественный интерес к конкурсу. Все понимали — речь идет о формировании и становлении советской дирижерской школы. Выступления участников второго и особенно третьего тура сопровождались оживленными дебатами в специальной и общей прессе и устными — в концертном зале, фойе, классах и коридорах консерватории. Говорили о постановке учебного курса дирижирования в музыкальных вузах, о проблемах трактовки крупных симфонических партитур, клас-

сических и современных, о чертах исполнительской культуры нашего времени.

Высшей точки накала общественный интерес к конкурсу достиг во время финального тура, в котором выступала пятерка победителей: 1 октября — Евгений Мравинский, удостоенный I премии, 5 октября — Александр Мелик-Пашаев (II премия), 8 октября — Константин Иванов (III премия), 12 октября — Марк Паверман (V премия), 15 октября — Натан Рахлин (еще одна II премия); IV премии не был удостоен никто. Лучшим участникам второго тура были присуждены почетные дипломы: Карлу Элиасбергу диплом I степени, Кириллу Кондрашину и Михаилу Жукову — II степени.

Кроме призеров и дипломантов, внимание общественности привлекли одаренные молодые дирижеры, впоследствии занявшие видные места в музыкальной жизни нашей страны,— Одиссей Димитриади, Эдуард Грикуров, Николай Рабинович.

Победа Мравинского для многих была неожиданной: его знали и ценили в узком музыкально-профессиональном кругу Ленинграда по вдумчивой интерпретации балетных партитур Чайковского и Глазунова на сцене Гатоба, по удачным, тщательно подготовленным, но не частым, можно сказать, единичным выступлениям с оркестром Ленинградской филармонии. Но широкая и тем более иногородняя публика если и слышала о нем, то лишь в упоминаниях и не связывала с этим именем никаких конкретных впечатлений. И только молва о яркой, глубокой интерпретации Пятой симфонии Шостаковича, впервые исполненной им в Ленинграде незадолго до конкурса, пробудила интерес к этому новому для большинства любителей музыки дирижеру.

Первое же знакомство с Мравинским на репетиционном туре конкурса живо заинтересовало членов жюри и артистов оркестра. Молодой дирижер предстал перед ними как сильная творческая личность, как художник, приступающий к черновой работе с оркестром со сложившимся исполнительским замыслом. Весьма характерны строки Генриха Нейгауза, одного из членов жюри, посвященные репетиционной работе Мравинского: «Он обратился к оркестру с техническими указаниями по поводу мелизмов и других особенностей баховского стиля, и уже эти беглые замечания, превратившиеся в маленькую, но очень содержательную лекцию, сразу показали основательные познания дирижера».[1]

Выдающиеся данные молодого дирижера отметил и председатель жюри С. А. Самосуд, назвавший его «тонким музыкантом, сложившимся зрелым мастером». «В его исполнении,—

[1] «Советское искусство», 18 октября 1938 г.

писал Самосуд,— радует ясность и четкость композиционного плана, продуманность основной идеи произведения»,— и добавлял: «Глубокая эрудиция и большая культура сказываются и в построении его интересных и разнообразных программ, и в умении мастерски интерпретировать произведения различных стилей и жанров».[1]

В этих высказываниях преувеличений не было. В них подмечались истинные ценности, очевидные для меня, наблюдавшего рост и ранний расцвет дирижерского таланта Мравинского с консерваторских лет, с выступлений на выпускных спектаклях Хореографического училища, работы в самодеятельном оркестре Союза совторгслужащих, со встреч в студии «Белгоскино», где он руководил записью оркестровых номеров к «проходным», оставшимся безвестными фильмам. На всех участках первичной практической учебы Мравинский проявлял чувство ответственности, осознанность и целеустремленность исполнительского процесса как в смысле продуманности общего плана, так и в отделке деталей. Он требовал точности и завершенности и от начинающего композитора, не принимая даже к просмотру небрежно написанные, неряшливые партитуры с чернильными поправками, и от любого артиста оркестра, проявляя нетерпимость к произвольной штриховке, приблизительности в «произнесении» динамических оттенков.

Мне многократно доводилось встречаться с Мравинским в конце 20 — начале 30-х годов. Уже тогда я решительно выделял его из среды молодых дирижеров. Когда он был принят в Гатоб и стал вести балетные спектакли, я старался не пропустить «Спящую красавицу», идущую под его управлением, и, сидя в ложе, часто отрывал взор от сцены, чтобы следить за его мануальной пластикой, наглядно и выразительно воспроизводящей хрупкий и тонкий чертеж гениальной партитуры Чайковского. Оркестр «озвучивал» эту партитуру у Мравинского совсем иначе, чем у Фельдта или у Дубовского. Это не было исполнением отдельных звеньев, составляющих дивертисментную цепь того или иного акта. Это был сквозной ток звукодинамики с рельефно размеченной светотенью, органически размещенными кульминациями. Отчетливо обозначенный план целого, четко прочерченные линии крупной формы сочетались с ювелирной отделкой деталей — вспышками акцентов, кружевной вязью фигураций, мастерской разметкой тембровых контрастов.

Откуда все это брал оркестр? Из рук Мравинского в буквальном смысле этих слов, от убедительной лексики его жестов, поэтичных и императивных, как бы материализующих абстрагированную в звуковых образах вдохновенную мысль композитора. И можно сказать с уверенностью: в таких спектаклях зрители с равным наслаждением следили за танцем Улановой

[1] «Правда», 17 октября 1938 г.

и Сергеева и слушали музыку, «произносимую» Мравинским. Одно стоило другого!

По окончании консерватории Мравинский отнюдь не прервал напряженной работы по саморазвитию. В течение ряда лет можно было видеть его в утренние часы в пустом зале филармонии, при слабом свете не в полный накал включенных люстр и причудливо сливающихся с этим освещением ярких бликов солнечных лучей, падающих из маленьких створчатых окон, расположенных под плафоном. С партитурой в руках он следил за репетиционным процессом крупных мастеров, работавших с оркестром, — Альберта Коутса, Вацлава Талиха, Отто Клемперера, Германа Абендрота, Фрица Штидри, делал для себя карандашные пометы, наблюдал, сопоставлял, анализировал, отбирая кое-что для приобщения к личному опыту.

Быть может, в те годы и было нечто от стиля Штидри в его трактовке Моцарта, в частности увертюры к опере «Импресарио», которую он исполнял в финальном выступлении на конкурсе, или от манеры Коутса в интерпретации Скрябина. Но это было отнюдь не копированием, а стремлением освоить и применить к исполнительскому замыслу прием, показавшийся убеждающим и уместным. Из переплетения многообразных приемов, подмеченных у импонирующих ему мастеров, тщательно отобранных, переосмысленных, складывалась собственная художественная индивидуальность. В искусстве (как и в жизни) не может быть значительного явления, которое возникло бы самостийно. Придет ли кому-нибудь в голову упрекать раннего Бетховена в подражании Гайдну, Чайковского — во влиянии Шумана, Скрябина — в шопенизмах?

На третьем туре Мравинский выступал первым. Программу составляли увертюра к опере Моцарта «Импресарио», II и III части Третьей симфонии Шебалина — сочинения, совершенно незнакомого дирижеру (таково было одно из условий третьего тура); I часть фортепианного концерта А. Хачатуряна, фантазия Чайковского «Франческа да Римини» и Пятая симфония Шостаковича.

Именно на долю исполнения Пятой симфонии Шостаковича приходятся наиболее восторженные отзывы прессы. В уже цитированной статье Генрих Нейгауз признавался: «Для меня лично исполнение Мравинским симфонии Шостаковича было огромным событием: именно это исполнение окончательно убедило меня в том, что произведение Шостаковича гениально». Чтобы в полной мере оценить смысл и значение этих слов Нейгауза, следует вспомнить, что вокруг Пятой симфонии Шостаковича (как и вокруг его творчества в целом) в то время велись жаркие, ожесточенные споры. Именно Мравинский оказался тем истолкователем произведения, который со всей авторитетностью разрешил споры в сторону безоговорочного признания партитуры. Отражение этого мы находим в другом отзыве, появив-

шемся непосредственно по свежим впечатлениям от финального конкурсного выступления Мравинского, отзыве критика Д. Рабиновича. По поводу исполнения III части симфонии критик писал, что здесь «легко перейти грань, отделяющую трагизм от истерики», и констатировал: «В раздирающем тремоло скрипок эмоциональное нагнетание достигает предела: еще один шаг — и все сорвется в физиологический вопль. У Мравинского и здесь напряженнейшее биение мысли».[1]

Надо отметить, что триумф Пятой симфонии Шостаковича в интерпретации Мравинского, получивший всесоюзный резонанс, был подготовлен неоднократными его исполнениями этого произведения в Ленинграде, Москве, Харькове, каждый раз сопровождавшимися громадным успехом. Отлично помню первое исполнение в Большом зале Ленинградской филармонии 21 ноября 1937 года. Зал был переполнен и возбужден. Ожидание премьеры создавало атмосферу сенсационности. Всем памятны были статьи «Сумбур вместо музыки» (по поводу оперы «Леди Макбет Мценского уезда») и «Балетная фальшь» (по поводу балета «Светлый ручей»), опубликованные за год с небольшим до этого, повлекшие за собой критическое обсуждение творчества Шостаковича в Союзе композиторов и в других музыкальных организациях. Всех волновали вопросы: куда пошел Шостакович после «разносной» критики, как и чем ответит на нее, какое впечатление произведет его новое произведение?

Помнится, Мравинский вышел в тот вечер на эстраду стремительной, уверенной походкой, с совершенно непроницаемым видом. Он стал за пульт столь спокойно и властно, что в оркестре и публике воцарилось доверие к «звуковому слову», которое он должен был произнести. С первых же звуков доверие полностью оправдалось. Элемент сенсационности, ощущавшийся в ожидании, исчез. Все поняли: родилось большое, философски глубокое, выстраданное произведение огромной воздействующей силы, в котором мастерство измеряется не совершенством отделки, не богатством фактуры, сразу покоряющих слушателей, а значительностью идейного содержания, концепции.

Мравинский с настораживающей многозначительностью очерчивал резкие и широкие взлеты и падения секстовых скачков мелодии сосредоточенного вступления, уверенно вел обострившееся внимание аудитории в сложный интонационный лабиринт драматического речитатива первой темы. Волевой импульс начала экспозиции предопределял силу и размах последующих звуковых нарастаний, придавал дальнейшему мотивному и ритмическому развитию большое симфоническое дыхание. В побочной партии дирижер оттенил своеобразие лиризма Шостаковича, задушевного, но очень сдержанного, точно

[1] «Советское искусство», 4 октября 1938 г.

подернутого дымкой печали, сквозящей в светлых инструментальных соло на фоне мягко отбиваемого монотонного аккомпанемента струнных инструментов и арфы.

Разработку Мравинский раскрывал на непрерывном нарастании драматизма вплоть до частичной кульминации — жестко и напряженно звучащего марша, в котором сдерживались и темп и звучность, что придавало исполнению трагедийный характер. Тем самым подчеркивалось смысловое значение репризы как решающей кульминации траго-лирической концовки части с проникновенной репликой трубы и неспешно восходящими гаммами челесты, роняющей короткие, не вибрирующие звуки, точно падающие из глаз слезинки.

Во II части симфонии Мравинский подчеркивал ритмическую упругость, танцевальный характер музыки и некоторую ее угловатость (более всего в эпизоде, напоминающем григовский Танец Анитры). Это были своего рода зарисовки внешних сторон объективной действительности, противопоставленных внутреннему миру художника и преломленных в его сознании не без оттенка гротеска. Интермедийное, внешне контрастное назначение II части становилось очевидным с самых первых тактов III части, которую Мравинский и тогда и позже трактовал в качестве центральной по драматургическому значению в цикле.

Исполнение финала при первом прослушивании, помнится, не полностью меня убедило. Оптимизм, которым был пронизан тон исполнения, производил впечатление некоторой неподготовленности, не воспринимался как органическое разрешение конфликта. Это пришло позднее, после нескольких исполнений симфонии, сразу же ставшей для Мравинского одной из репертуарных и даже, пожалуй, самой репертуарной партитурой.

В конкурсном исполнении это выявилось в полной мере: финал по силе интерпретации едва ли не «перекрывал» исполнение Largo. Но и тогда, в день ленинградской премьеры, прочтение дирижером финала импонировало и волновало. Превосходно был найден устремленный и мужественный пульс начала, расчетливо и умно распределена многофункциональная роль ударных инструментов, столь важная в моменты напряжения «ритмической мускулатуры» всего оркестра, с великолепным размахом — широко и перспективно — раздвинуто «пространство коды» путем властного торможения темпа на гребне грандиозного звукового нагнетания.

Успех симфонии был ошеломляющим. Слушатели долго не покидали зал, вызывая автора и дирижера. Ажитированный обмен мнениями слышался повсеместно. Спускаясь по лестнице артистического подъезда, я услышал за собой примечательный диалог музыкантов, следовавших медленным шагом за мной.

— Ну, как ваше впечатление? — спрашивал энергичный молодой голос. По тону вопроса я понял, что речь идет о Пятой симфонии Шостаковича.

— По-моему, это гениально,— раздалась ответная реплика, взволнованно, хотя и замедленно произнесенная старческим голосом.

— Ну, значит, я в музыке ничего не понимаю,— недоуменно откликнулся первый голос. По голосам я тотчас же узнал собеседников. Вопрошающим был Исаак Осипович Дунаевский, дающим оценку — Михаил Фабианович Гнесин.

Я назвал этот диалог примечательным. Быть может, вернее сказать — знаменательным. Напомню опять: при первом и ближайших последующих исполнениях Пятая симфония Шостаковича воспринималась единодушно или почти единодушно восторженно. Но полнота ее идейно-эмоционального и психологического содержания доходила далеко не до всех. Более того: музыканты «традиционной складки» не улавливали отдельные характернейшие элементы ее языка, ритмоинтонационной, полифонической, гармонической, оркестровой фактуры.

В течение уже многих лет она звучит в сознании почти всех слушателей «классично». Это — результат частых исполнений, сделавших близкими и «привычными» ее звуковые образы. Тогда они были внове, и покоряя впечатляющей силой, казались необычными, сложными, выходящими из ряда «узаконенных» композиционных приемов. Дунаевский, при всей своей неповторимо яркой творческой одаренности, придерживавшийся канонических норм и в музыкальном вкусе и в технических навыках, всегда очень прямой в высказываниях, не побоялся признаться в «особом личном мнении», которое через сравнительно короткое время, по мере вникания в содержание этой музыки, изменилось целиком в пользу симфонии и привело его в число ее горячих поклонников.

Возвращаясь к решающему дню I Всесоюзного конкурса дирижеров, хочу подчеркнуть, что Мравинский после выступления на финальном туре, подобно Байрону, наутро проснулся знаменитым. Его имя было на устах у всех. В отзывах прессы ему отводилось почетное место. О привлечении его к работе спорили крупнейшие симфонические оркестры и музыкальные театры. Ему сулили широкие полномочия в Ленинградском театре оперы и балета имени С. М. Кирова. Но он предпочел стать главным дирижером заслуженного коллектива республики симфонического оркестра Ленинградской филармонии, в работе с которым он вырос, у которого многому научился. В те дни он писал: «Работа с оркестром филармонии явилась для меня подлинной академией. Это — единственный в своем роде художественный коллектив по своему культурному богатству и традициям большого искусства».[1]

Я рассказал о конкурсах музыкантов-исполнителей, как об одном из многих плодотворнейших последствий исторического

[1] «Ленинградская правда», 18 октября 1938 г.

постановления ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 года. Актом и мероприятием огромного позитивного значения, непосредственно вытекающим из сути постановления, была и организация творческих союзов — писателей, композиторов, художников, то есть та форма объединения кадров художественной интеллигенции, которая настолько себя оправдала, что существует и поныне, спустя 40 лет после их установления. У композиторов это были Оргкомитет Союза композиторов СССР в Москве, а на местах — республиканские, областные, городские союзы (а не отделения Союза) советских композиторов.

Ленинградский союз композиторов сформировался осенью 1932 года, хотя формально был утвержден лишь в январе 1933-го. Его возглавил Борис Александрович Фингерт, философ-эстетик, старый член партии, человек энциклопедических знаний, широкого ума, большого личного обаяния и такта. Однако большинство композиторов и музыковедов его знало мало, большей частью понаслышке или по учебнику политического образования, в те годы весьма распространенному, авторами которого являлись Фингерт и Ширвинд. К тому же он был хронически болен, находился преимущественно на постельном режиме и руководил организацией заочно, из квартиры, в основном через посредников из числа немногочисленных в нашей среде музыкантов-коммунистов. Фактически же руководил Ленинградским союзом ответственный секретарь правления ЛСК, музыковед Владимир Ефимович Иохельсон, волевой и энергичный деятель императивного склада, работу которого отчасти затрудняло то обстоятельство, что он был почти лишен зрения, в силу чего и он также прибегал к помощи советников, время от времени сменяя их и, случалось, не всегда удачно для дела.

В правление ЛСК входили виднейшие композиторы и музыковеды Ленинграда — Асафьев, Шостакович, Шапорин, Щербачев, Штейнберг, Гнесин, Попов, и др. Я стал членом ЛСК с момента его основания, и ближайшая крупная моя работа — Хоровая симфония на стихи Маяковского — создавалась в атмосфере внимания и поощрения молодой творческой организации.

Одним из существенных нововведений Союза композиторов была система контрактаций-заказов авторам произведений, которые писались по договорам и обсуждались коллегиально на различных стадиях работы. Хоровая симфония создавалась именно в порядке такого рода контрактации. Замысел произведения восходил еще ко времени Всероскомдрама. Я вынашивал его долго, мечтая о новой форме, о чем-то вроде симфонии-романа в нескольких главах-частях с чередованием музыкальных пластов, с короткими декламационными интермедиями, комментируемыми ритморечитацией ударных инструментов.

Работа началась с монтажа текстов. После небольшой, но «громоносной» симфонической заставки должна была следовать

первая декламационная интерлюдия, чередующая возгласы солиста и метризованные выкрики хора:

Солист. Кончайте войну! Довольно! Будет!
В этом голодном году
Хор. Невмоготу!
Солист. Врали: «Народу — свобода,
Вперед, эпоха, заря!»
Хор. И зря!
Солист. Где земля? И где закон,
Чтобы землю выдать к лету?
Хор. Нету!
Солист. Что же дают за февраль?
За работу? За то, что с фронтов
Не бежишь?
Хор. Шиш!
Солист. На шее кучей Гучковы,
Черти, министры, Родзянки!
Хор. Мать их за́ ноги!
Солист. Власть к богатым рыло воротит.
Чего подчиняться ей!
Хор. Бей!

И каждая оглушительная реплика хора покрывалась грохотом ударных инструментов в различном ассортименте.

Одной из особенностей первичного замысла симфонии был отказ от использования струнной группы. Мне казалось, что хор с его неисчерпаемыми распевными возможностями заменит смычковую кантилену и будет красиво контрастировать звучанию духовых инструментов. Это, разумеется, был просчет, который я исправил при осуществлении последующей редакции симфонии, уже в предвоенные годы.

Были и другие просчеты, например пародирование сцены письма из оперы Чайковского «Евгений Онегин» при озвучивании эпизода с «мадам Кусковой» и «Пе Эн Милюковым» (IV глава поэмы «Хорошо», где иронически парафразируются пушкинские строки). На неуместность такого приема при первом же обсуждении эскизов еще во Всероскомдраме вполне обоснованно указал М. О. Штейнберг, и я тогда же отказался от этой затеи.

Всю осень 1932 года я с увлечением работал над симфонией. Воодушевляло одобрение, которое встретили мой замысел, наброски основных тем и намеченные приемы их развития у Шостаковича и Щербачева. Им обоим я показывал нотные листы, фиксирующие заготовки к разным частям. Работал я с рассвета, когда весь полуциркуль еще спал: в изогнутой линии его фасада почти не было огней. Светилось маленькое настенное бра над роялем, из которого я извлекал приглушенные звуки, чтобы не нарушить покоя соседей. Работал, разумеется, и днем, и вечером, и за полночь, дорожа каждой «по́рой» времени, свободного от доделок партитуры «Набега» и присутствия на репетициях или съемках в «Белгоскино», наконец, от журнально-газетных заказов. Когда ударили морозы, письменный

стол и рояль отодвигались от окна поближе к печке, чтобы холод, особенно чувствительный в одноэтажном полуциркуле, не служил помехой работе.

11 декабря состоялось первое проигрывание написанного на правлении Союза композиторов. Выступали Соллертинский, Шостакович, Щербачев, Энтелис, Арапов, Иохельсон. Я услышал много хорошего как в смысле оценки, так и по части советов. Критики не было. Предостережения касались трудностей воплощения замысла, всех заинтересовавшего и одобренного. Через пару недель (23 декабря) на банкете в Европейской гостинице по случаю организационного оформления Союза с большой речью-тостом выступил Соллертинский. Перечисляя находящиеся в работе крупные произведения, в очень теплых словах он дал напутствие моей симфонии.

Когда рассаживались за столы, расставленные «покоем», ко мне подошел И. О. Дунаевский, тогда дирижер и музыкальный руководитель Мюзик-холла, недавно переселившийся в Ленинград с Украины, и попросил разрешения сесть рядом. Меня это удивило: мы не были знакомы. А за ужином он поразил меня еще больше, предложив выпить на брудершафт. С тех пор мы стали «на ты» и действительно «музыкально подружились», что длилось вплоть до самой войны, по окончании которой мы уже почти не виделись. В те годы он жил на Бородинской улице в деревянном домике, стоявшем немного отступя от тротуара, являя собой редчайший остаток старого Петербурга. Во время войны он сгорел. Сейчас на его месте сад.

Вскоре после банкета Дунаевский пригласил меня к себе, познакомил с женой Зинаидой Сергеевной и маленьким сыном Геней. Просил показать ему симфонию, что я и сделал, хотя не очень охотно, понимая, что и замысел и язык ее должны быть ему чужды. Однако он выказал деликатность и осторожность в высказывании и дал несколько дельных практических советов по инструментовке.

Я убедился тогда же, что он очень терпим, не заражен предвзятостью по отношению к стилю и характеру музыки, созданной в манере, далекой от его собственной. Это его свойство еще нагляднее открылось мне позже, в 1937 году, когда он пригласил меня оформить вместе мюзик-холльное обозрение «Попутный ветер». Авторитет его в Мюзик-холле был непререкаем. Перед ним склонялись все — от директора до хориста. Когда он предложил мою кандидатуру, то сопротивление со стороны главного режиссера Давида Гутмана («Зачем серьезного музыканта доводить до грехопадения?») было легко и быстро сломлено.

Мы разделили работу пополам: каждый писал свои номера. Дунаевский вступил в рабочий процесс с некоторым опозданием, будучи занятым очередной кинокартиной, и перед сдачей своей музыки показывал ее мне, говоря при этом:

— Ты видишь, я стараюсь примениться к твоему стилю. Смотри — эти гармонии, этот ритм, они ведь совсем для меня необычны.

Значительно позже, когда я осуществил вторую редакцию симфонии, а Дунаевский был уже председателем СК, именно он вел обсуждение на заседании правления. И с удовлетворением подводил итоги дискуссии, проходившей под знаком общего одобрения моего детища.

Симфония была принята к исполнению Аккапеллой: Климов намечал поместить ее в одном отделении с моим юношеским Allegro de concert для фортепиано с оркестром, которое я должен был играть сам, и уже вводил меня в подробности своего дирижерского замысла. Однако со смертью Климова исполнение симфонии затормозилось. Я сам не форсировал его, так как уже задумывался о новой, третьей ее редакции, которая и была осуществлена в последний год войны.

Симфония была откликом на апрельское постановление ЦК ВКП(б), как и большинство симфоний тех лет — «Колхозная» (Двенадцатая) Н. Мясковского, Четвертая («Турксиб») М. Штейнберга, «Арктическая» С. Василенко, «Дальневосточная» Л. Книппера. Хотя замысел ее вынашивался еще до этого рубежного в нашей музыкальной жизни события, созреть, воплотиться в реальные художественные формы она смогла лишь в обстановке товарищеской сплоченности и солидарности, которая установилась в результате очень своевременного и важного партийного решения.

Параллельно работе над симфонией, длившейся несколько лет, я отдавался другой, также многолетней, но уже не музыкальной, а литературной работе. Речь идет о романе, посвященном жизни, психологии, быту, взаимоотношениям советских музыкантов, «населенном» профессионалами всех специальностей и разнообразными любителями музыки. Мне хотелось создать панораму современной музыкальной среды по аналогии, скажем, с романами и повестями Станюковича, полностью отданными описанию быта моряков.

В отличие от симфонии, над романом я работал без контрактации, писал его только по внутренней потребности, не имея сколько-нибудь реальных перспектив публикации. Если на начальном этапе работы я видел поддержку от Н. Н. Никитина, о чем уже говорилось, то в «детскосельские годы» горячее поощрение я встретил у В. Я. Шишкова, а также литературоведа Л. Р. Когана. Несмотря на то, что попытка Никитина опубликовать первую часть в журнале «Литературный современник» не удалась, это не разоружило меня. Я продолжал работу над второй и третьей частями. Незадолго до войны, отдав по совету Шишкова рукопись в литературный журнал «Звезда», получил развернутый отзыв писателя Вениамина Каверина, сохраняющийся у меня и поныне.

«Роман...— писал Каверин,— представляет собой серьезный труд. В силу своего умения автор подробно изображает музыкальную среду 20-х годов. Тема книги — борьба за подлинное, новое творчество, свободное от соображений честолюбивых и материальных». Далее он отмечал: «Прекрасное знание и понимание музыки (страницы, посвященные композиции и исполнению, лучшие в книге), ...искреннее и верное изображение молодых музыкантов», «ряд хороших глав, внушающих читателю глубокое уважение к серьезной музыке, к ее исполнителям и творцам», «ясный и почти везде свободный язык, иногда носящий условный характер, отпечаток узкой профессиональной среды». Каверин предлагал доработку и настаивал на быстрейшем окончании недописанных частей.

События внезапно разразившейся войны приостановили эту работу так же, как и намечавшуюся публикацию ее фрагментов.

Говоря о двух крупных работах 30-х годов, не могу не упомянуть о личности, душевный и интеллектуальный мир которой осеняет и оплодотворяет до настоящего времени «вынашиваемых» мною близнецов.[1] Этой личностью была и остается покойная жена моя Анна Агафоновна, рожденная Савина, прелестный, можно сказать, пленительный внешний облик которой находился в полной гармонии с ее светлым, чистым и умным внутренним миром. «Солнце» — так неизменно звал ее один из близких моих друзей, испытывавший по отношению к ней непреходящее чувство влюбленности, почти что боготворения. В одной из новогодних телеграмм, присланных нам в детскосельские годы, он так и написал: «Поздравляю солнце и пятно на нем», подчеркивая этим несоответствие моих этических качеств ее высокому душевному строю. Это действительно было так. Анна согревала каждого приветливостью, готовностью и стремлением утешить, обрадовать, помочь.

Она происходила из простой русской семьи. Родители ее были скромные служащие, выходцы из крестьян Рязанской губернии. Дедушка в те годы еще жил в деревне. Все Савины — отец и мать, трое братьев — были белокурые голубоглазые красавцы, здоровые физически и морально. Отзывчивость, трудолюбие, честность отличали каждого из них. Это была дружная семья, и когда они собирались вместе, мать Анны, Александра Ивановна Савина, с гордостью окидывала взором сыновей и любовно говорила о них: «Три сокола!» Увы! Семья исчезла вся. Соколы разлетелись. Старший сын Дмитрий, моряк дальнего плаванья, умер вскоре после войны от туберкулеза,

[1] Их габариты выходят за обычные пределы произведений жанровых разновидностей. Оба они структурно и по внутренней сути не до конца удовлетворяют меня. Мечтаю еще об одном, на этот раз завершающем туре их доработки.

приобретенного в эвакуации на Урале. Средний, Александр, великолепный спортсмен, в первые же месяцы войны погиб в бою под Ораниенбаумом. Младший, Андрей, был тяжело ранен возле Красного Села, потерял ногу. Глава семьи Агафон Трофимович, человек редкостной душевной чистоты и порядочности, скончался в блокированном Ленинграде в декабре 1941 года. Александра Ивановна пережила его всего на полтора года. Она умерла от дистрофии, потрясенная понесенными потерями, состарившаяся до неузнаваемости.

Анна внесла спокойный и ровный свет в мою жизнь. Она организовала ее изнутри, сумев, не будучи ни музыкантом, ни литератором, создать все необходимое для моей планомерной творческой работы со всеми сопутствующими ей подсобными — подготовительными, смежными, надстроечными — процессами. Суждения ее, никогда не приобретавшие навязчивости, осторожные, деликатные, были проницательны и тонки, касались самой сути явления. Хотя она не посягала на конкретные предложения, не прибегала к специальной терминологии, я извлекал из ее слов и мыслей больше, чем из высказываний критиков-профессионалов. В ее руках был верный, точный критерий — знание моей души, которым в такой мере не мог обладать никто. Этот критерий, как безупречный камертон, позволял ей определять и настройку творческого замысла, и степень соответствия настройке приемов и форм его воплощения.

Она слушала музыку сосредоточенно, читая в звуках даже то, что скрыто за ними, что составляет внутренний побудительный источник их возникновения. Глубокое и проникновенное «чтение музыки» отчетливо и с трогающей полнотой чувств выражалось в ее глазах.

Трудно перечислить, что внесла в мою личную жизнь, в мой быт эта необыкновенная по душевным качествам женщина. Это и невозможно сделать. 35 лет шагала она рядом со мной по жизни в дни счастья и тяжелых испытаний, соизмеряя с моей походкой свои маленькие шажки, не отступая ни на пядь даже в страшные годы блокады, когда мы оба находились на грани гибели — от голода и истощения, от угрозы смерти. Вся жизнь ее была в труде, неустанном и добросовестном, будь то работа в «Бюро по обслуживанию рабочих организаций» при академических театрах, где я познакомился с ней весною 1933 года, или исполнение обязанностей управделами Ленинградского отделения Союза композиторов, которые она выполняла в годы блокады. Непрестанным трудом была и ее домашняя жизнь, насыщенная заботами обо мне, проявлявшимися повседневно в мелочах быта и в главном — содействии творческому процессу и всему, что относилось к нему. Ей я обязан всем тем, что успел сделать более чем за три десятилетия, если не замыслами — музыкальными, исследовательскими, литературными, то атмосферой и условиями, создавшими возможность их реализации,

обеспечившими бесперебойность и насыщенность моего рабочего графика.

И, конечно, она, ее личность органично и глубоко вошли в мое искусство. На многих страницах моих сонат, ансамблей, романсов, фортепианных пьес, симфоний, инструментальных концертов, в главах моих книг, посвященных музыке и балету, лежит отсвет этой бесконечно дорогой мне личности, вобравшей в себя многое из моего внутреннего мира и обогатившей его своими качествами.

Быть может, сильнее всего этот отсвет ощутим в произведениях «детскосельских» лет — в циклах пушкинских и лермонтовских романсов, в которых я задавался целью отойти от синхронности звука и слова, найти приемы передачи смыслового credo чудесных стихотворений в самом сплаве ритмоинтонаций, образующих мелодию, чтобы мелодия сама, без слов раскрывала сокровенное «междустрочие», которое составляет истинную сущность подлинной поэзии.

Мне думается, что с особенной полнотой облик Анны отразился в Концерте для фортепиано (соч. 17), написанном в 1937 году как повесть о счастье нашей жизни.[1] И более всего во II части — Andante espressivo e poetico, которую можно назвать ее «звуковым портретом».

Я уделял данному жанру внимание на разных этапах творческой жизни, придавая ему значение автономной ветви творчества, считая, что звуками в определенных сочетаниях можно воссоздать психологический и моральный облик человека с неповторимыми чертами натуры и характера, которые и составляют отличительное в индивидуальности. Таков фортепианный цикл из 24-х прелюдий, озаглавленный «Портреты друзей». Таковы «Nenia памяти друга», посвященная Ю. В. Кочурову; крупномасштабная «Ленинская фреска» в Первой симфонии и Вторая симфония, имеющая подзаголовок «Повесть о герое нашего времени», хотя герой этот не персонифицирован, а являет собой лицо собирательное, преломляющее в обобщении разные характерные черты современников.

В чем именно схвачены и как переданы черты личности Анны в Andante фортепианного концерта? Прежде всего в приеме сквозной мелодической декламации, составляющей

[1] «Премьера» Концерта состоялась в ноябре 1938 г. в Большом зале Ленинградской филармонии на открытии Декады советской музыки. Исполнял его пианист И. М. Рензин, дирижировал А. В. Гаук. Музыковед Ю. Я. Вайнкоп в статье «Под знаком творческого роста», напечатанной в «Красной газете» 20 ноября 1938 г., так отозвался о первом исполнении: «Концерт Богданова-Березовского — весьма своеобразное явление. Он задуман композитором как симфония для фортепиано с оркестром, но, по существу, занимает промежуточное место между инструментальным концертом и симфонией. В концерте много искренней лирики и поэтичности (вторая тема I части, II часть), есть удачные находки (заключение I части); он свидетельствует об одаренности и высокой культуре автора».

содержание части—широкую и непрерывную двухколенную, простую по конструкции, но усложненную по детализации фактуры песенную форму.

Портрет дан в однолинейном рисунке фортепианной партии, свободном по складу декламации. Мелодия проходит в октавном двухручном изложении рояля как монолог и стелется над мягко разветвленной музыкой струнных инструментов, валторн, кларнетов, фаготов. Так выписана первая тема. Вторую тему поют смычковые, широко развивая звуковой образ, «заданный» только что отзвучавшим монологом рояля. Фортепианная партия обретает функцию противосложения. Звонко акцентируемые речитации как бы утверждают значимость лирической стихии, объединяющей родственные друг другу, вытекающие одна из другой мелодии обеих тем. Это и есть звукописание характера, выражение присущих ему свойств и особенностей — мягкости, сочетающейся с активностью, приветливости, жизнелюбия в их сплаве с твердостью и непримиримостью в отстаивании того, что можно назвать моральным кодексом человека.

Разумеется, этой портретной звукозарисовкой не ограничивается «присутствие» Анны в созданной мной музыке. Она проходит то силуэтно, то реально многомерно во многих пьесах, улыбается, плачет, задумывается, проявляет порывистую устремленность в их интонациях, ритмах, фактурной отделке и тембровой раскраске. Но мне кажется, что в целостном, собранном виде ее натура воплощена с наибольшей полнотой именно в Andante espressivo e poetico, о котором я только что рассказал.

Глава VIII

В 30-е годы произошли существенные сдвиги в музыкальной культуре нашего города. Решительнее и настойчивее стали опыты создания опер и балетов. Планомернее и последовательнее, с охватом широкого круга национальных направлений и школ, решалась проблема классического наследия. Приобрели особенную остроту вопросы режиссуры музыкальных спектаклей, к работе над которыми чаще и смелее привлекали постановщиков из драматических театров и киностудий. Исключительное место начали отводить работе художника, принципам и приемам оформления. И, конечно, весь комплекс, относящийся к музыкально-сценической интерпретации,— взаимодействие звука и слова в опере, пластического движения и музыки в балете, актерская игра, сценический ансамбль,— все это стало в центре повседневной театральной работы.

За второе десятилетие Советской власти — с 1927 по 1937 год — музыкальный театр осуществил огромный качественный скачок вперед. Его можно приравнять ко многим деся-

тилетиям спокойного эволюционного развития. Этот скачок обусловливался общими гигантскими сдвигами, происходившими в стране: грандиозными успехами первых пятилеток — ростом промышленности, экономики, просвещения. Все это неизмеримо подняло уровень культурных запросов основной массы населения и повысило требования, предъявляемые к советскому искусству, в частности к музыкальному театру.

Ленинградские театры шли в авангарде этого движения. К премьерам Гатоба и Малегота приковывалось пристальное внимание всей страны. Малегот, прозванный в те годы «лабораторией советской оперы», возглавлявшийся энергичным искателем и энтузиастом С. А. Самосудом, создавал новые оперно-балетные постановки одну за другой: в 1930 году — «Нос» Д. Шостаковича, «Фронт и тыл» А. Гладковского; в 1933 году — «Камаринский мужик» В. Желобинского; в 1934 году — «Леди Макбет Мценского уезда» Д. Шостаковича; в 1935 году — «Именины» В. Желобинского и «Тихий Дон» И. Дзержинского, балет Д. Шостаковича «Светлый ручей» и вторую редакцию оперы Желобинского «Камаринский мужик»; в 1937 году — оперы «Поднятая целина» Дзержинского, «Кола Брюньон» Д. Кабалевского, «Мятеж» Л. Ходжа-Эйнатова и балет Б. Асафьева «Кавказский пленник». Такой плодоносностью не мог похвастать ни один театр страны. Деятельность Малегота ставилась в пример другим театрам. Большой театр СССР с известными вариантами (и некоторым опозданием) дублировал малеготовские постановки «Леди Макбет Мценского уезда», «Светлый ручей», «Тихий Дон», «Поднятую целину», «Мать».

Вызывали живой интерес и постановки Малого оперного театра на материале классики — суперэкспериментальная «Пиковая дама» В. Мейерхольда; моцартовская «Свадьба Фигаро» под управлением Фрица Штидри; балет Л. Лавровского «Фадетта» на музыке делибовской «Сильвии»; «Евгений Онегин» в трактовке Б. Хайкина; «Проданная невеста» Б. Сметаны, шедшая «под палочкой» Штидри; «Фальстаф» Д. Верди в постановке Э. Каплана, под управлением Э. Грикурова, с декорациями С. Вирсаладзе.

В Ленинградском Гатобе появилось немало спектаклей, выходивших за пределы местного значения, что обусловливалось их позитивной ролью в развитии советской театральной культуры, а подчас дискуссионностью, побуждавшей к острой полемике, поискам путей решения актуальных проблем театральной современности. Так было с балетами Д. Шостаковича «Золотой век» и «Болт» (оба в 1930 г.), «Гибелью богов» Р. Вагнера и «Раймондой» Глазунова (1931 г.), «Вильгельмом Теллем» Д. Россини (1932 г.) и «Водовозом» Керубини, шедшим под наименованием «У парижской заставы» (1934 г.).

В опере, однако, до середины 30-х годов, до прихода в театр Ария Моисеевича Пазовского, успехи были скромны, а неудачи

довольно многочисленны. Зато в короткий срок гигантских успехов достигла балетная труппа. Последовательно, один за другим, создавались значительные по идейной концепции и художественному решению новые спектакли, оригинальные, не повторяющие друг друга, утверждающие большие философские, этические, социальные темы, почерпнутые из образцов мировой литературы. В них гармонично объединялись согласованные усилия драматургов-сценаристов, композиторов, режиссеров, балетмейстеров, художников. Это был метод, которого убежденно придерживался коллектив театра и который в полной мере доказал свою эффективность.

Первый из этих балетов — «Пламя Парижа» Б. Асафьева — В. Вайнонена (1932 г.) был своего рода танцевально-пантомимной повестью о французской революции 1793 года, в которой главным героем выступал народ, восставший против тирании феодализма. Одно это уже несло в себе новаторское начало, повелительно диктующее новые формы хореографического спектакля, так как резко смещало привычные соотношения функций солистов и кордебалета. Новаторской была трактовка танцующей и движущейся массы в качестве живой многоликой толпы, охваченной порывом, но наделенной множественными индивидуально-характерными рисунками, в совокупности образующими грозное воплощение народной революционной стихии. Балет этот стал репертуарным на десятилетия, и не только на сцене впервые его поставившего Ленинградского Гатоба, но и на других крупных сценах, начиная с Большого театра Союза ССР. Ставили его неоднократно и за рубежом.

В следующем асафьевском балете — «Бахчисарайский фонтан», поставленном балетмейстером Р. Захаровым (1934 г.), прообразом которому послужила бессмертная поэма Пушкина, утверждался метод режиссуры танцевального действия, в дальнейшем прочно привившийся в советском балете. Все персонажи, главные и эпизодические, солисты и кордебалет, участники небольших групп и мимисты, были вовлечены в действие разыгрываемой драмы. Существенной чертой принципиального значения была система образной трактовки танца, не отрываемого от корней хореографической классики и в то же время вбирающего в себя элементы пантомимы. Оправдав себя в «Бахчисарайском фонтане», эта система в дальнейшем была широко применена при опытах хореографизации произведений Лермонтова, Гоголя, Горького, Бальзака, Лопе де Вега, Шекспира.

«Бахчисарайский фонтан» обошел все сцены страны, неоднократно ставился за границей и продолжает жить полнокровной сценической жизнью. Через этот спектакль прошла балетная молодежь нескольких поколений.

Третий асафьевский балет — «Утраченные иллюзии» (1936 г.), поставленный Р. Захаровым, представлял собой интересный опыт творческого решения «проблемы интонации»,

остро и по-новому обоснованный Асафьевым (Глебовым) в его теоретических трудах. Хореографическим романом назвали его автор и постановщик. Но это не был балет на тему одноименного романа Бальзака. Содержание его было шире. И если в герое балета, композиторе Люсьене, можно узнать черты бальзаковского «молодого человека XIX столетия» — Люсьена из «Утраченных иллюзий», Рафаэля из «Шагреневой кожи», то в образе балерины Корали, кроме параллелей с Эжени Гранде или Полиной, ощущались более емкие и в то же время более конкретные ассоциации. В качестве прообраза Корали возникала фигура Марии Тальони, так же как в облике ее соперницы — балерины Флорины узнавались черты Фанни Эльслер.

Этот содержательный, стоящий особняком спектакль не шел на других сценах и не удержался в Гатобе. Но значение его в развитии советского балета мне представляется весьма действенным. Несчастливая судьба его определялась исключительно высокой мерой экспериментальности. Он больше давал самой труппе, чем зрителю, и сыграл активную положительную роль в совершенствовании актерского мастерства балетных артистов.

Музыка «Иллюзий» вызвала острую и недоброжелательную критику. После генеральной репетиции И. И. Соллертинский, выходя из зала, на вопрос о впечатлении, произведенном на него новым балетом, язвительно сострил: «Смотреть бы рад. Прислушиваться тошно».

А. Д. Каменский, исполнявший в оркестре партию фортепиано, состоящую из развернутых соло, реагировал еще резче: «Относительно музыки не может быть никаких иллюзий». Однако это не помешало ему выступать в «Утраченных иллюзиях» в качестве пианиста.

Все это были не одиночные суждения, а почти что общее мнение, далеко не во всем справедливое, так как основывалось оно не столько на непосредственных личных впечатлениях, сколько на отклике на некую моду. Отрицать или, во всяком случае, порицать музыку Асафьева считалось столь же модным, как, например, бранить талантливого дирижера Большого театра Виктора Львовича Кубацкого, свежо и непосредственно исполнявшего «Евгения Онегина» Чайковского. В случае с Кубацким ложное мнение победило: дирижер ушел из театра. С Асафьевым было иначе. Несмотря на кулуарные осуждения, балеты его ставились один за другим и продолжали идти с успехом.

Слов нет, яркой композиторской индивидуальностью Асафьев не обладал. Но как композитор он отличался тонким и умным вкусом, изощренной эрудицией во всем, что относилось к сфере театра, и в частности балетного. И, конечно, в даровании отнюдь не уступал многим балетным композиторам того времени — Глиэру, Крейну, Корчмареву, Дешевову. В балете «Партизанские дни», поставленном В. Вайноненом (1937 г.)

и в процессе репетиционной работы подвергавшемся многократной перемонтировке и купюрам, было немало свежей по колориту, тематически содержательной музыки, например в сцене свадьбы казачки Насти и горца Керима. Но по инерции и эту музыку продолжали бранить в кулуарах.

Параллельно созданию новых советских балетов труппа Кировского театра вела углубленную работу по возрождению и новой трактовке образцов хореографического наследия. В те годы это было связано с инициативой Агриппины Яковлевны Вагановой, с 1931 года занявшей пост художественного руководителя балетной труппы Гатоба. Педагог непререкаемого авторитета, воспитательница плеяды блистательных балерин, Ваганова, получив самостоятельность действий, повела решительную борьбу за утверждение и развитие традиций классического танца. Под ее наблюдением кордебалет приобрел чистую, выровненную линию. Образцовая симметричность стала неотъемлемым свойством его исполнения, что намного повысило воздействие асимметрии хореографического рисунка в тех случаях, когда она выступала как элемент композиционного замысла балетмейстера, а не являлась результатом произвола или небрежности исполнителя. Ваганова предоставила постановочные дебюты молодым балетмейстерам Вайнонену, Захарову, Лавровскому. И как раз в этот период созревали и творчески самоопределялись основные исполнительские силы труппы — О. Иордан, Г. Уланова, Т. Вечеслова, Н. Дудинская, Н. Анисимова, А. Ермолаев, В. Чабукиани, К. Сергеев, С. Каплан.

В первой половине 30-х годов Ваганова осуществила постановки двух классических балетов. В 1933 году возродила в обновленной редакции «Лебединое озеро», создав спектакль спорный, но творчески инициативный и яркий, находки которого в том или ином виде вошли во все последующие постановочные версии. В этом спектакле были сохранены основные хореографические пласты первоисточника — 2-я (лебединая) картина, знаменитое pas d'action Петипа во II действии, многое — в III акте. Но было и новое — танцы 1-й картины, танцы во II акте, поставленные на музыку, привлеченную из других произведений Чайковского, разделение главной роли Одетты — Одиллии на две самостоятельные, контрастные друг другу партии. Полностью была изъята прежняя пантомима в условных знаках, замененная приемами действенного танца и живой танцевальной пантомимой. Все это придало спектаклю значительную художественную ценность, несмотря на недостатки драматургической основы сценария, сочиненного художником В. Дмитриевым, и весьма спорную музыкальную редакцию, стоявшую, как верно писал И. Соллертинский, «где-то на полпути между редакцией Дриго и первоначальной — самого Чайковского».[1]

[1] «Рабочий и театр», 1933, № 12.

Другая постановочная работа Вагановой — балет «Эсмеральда» (1935 г.) продолжала ту же линию критической реконструкции классики. В неприкосновенности осталось лучшее из хореографии первоисточника — и от Перро (танцы Эсмеральды и Гренгуара во Дворце чудес, комический урок танца) и от Петипа (секстет II действия, драматический танец Эсмеральды во дворце Флер-де-Лис). Все поставленное заново находилось в близком соотношении со стилистической линией классических подлинников. Обезличенная пантомима условных жестов заменена выразительным хореографическим речитативом.

В 1938 году совершилось «открытие» большого и свежего балетмейстерского таланта Вахтанга Чабукиани, к тому времени являвшегося всемирно прославленным танцовщиком. Произошло это на премьере балета «Сердце гор» А. Баланчивадзе, в котором Чабукиани предстал в качестве своеобразного художника, мыслящего яркими танцевальными образами. Национальный танец вошел в хореографию балета, повествующего о восстании горцев против феодала, не в виде разрозненных номеров, а в качестве общей лексической основы. В этом заключалась одна из существенных сторон новаторской работы балетмейстера.

Углубляя и творчески переосмысливая богатую лексику грузинского плясового фольклора, смело сочетая ее с приемами хореографической классики, главным выразительным средством он сделал именно танец, сильно потесненный в своих правах пантомимными приемами в постановках предшествующего периода. Инициатива хореографа особенно наглядно выступала в лепке мужских партий — Джарджи, которую исполнял Чабукиани (и блестяще!), и его соратника Заала, а также в балетной транскрипции воинственной народной пляски «Хоруми».

Не прошло и года, как Чабукиани выпустил новый балет — «Лауренсию» А. Крейна, созданную на сюжет пьесы Лопе де Вега «Овечий источник». Здесь также была поднята тема народно-освободительной борьбы, раскрытая в приемах смелого и находчивого использования лексики классического танца, объединенного с национальным плясовым фольклором, на этот раз испанским. Появились и черты нового: трактовка массы, кордебалета в качестве активной действующей силы, выступающей то собирательно, в обобщенном образе народа-бойца, то в виде индивидуальных зарисовок отдельных народных типов. Здесь сказалось своеобразно преломленное развитие постановочных принципов, намеченных в более ранних работах театра — у Вайнонена в «Пламени Парижа» и «Партизанских днях».

И в «Сердце гор», и в «Лауренсии», как в большинстве балетных постановок 30-х годов, видное место заняла режиссура. Стало своего рода традицией привлекать режиссера оперного

или драматического театра, консультирующего балетный спектакль. Ранее — в «Бахчисарайском фонтане», «Утраченных иллюзиях» это был С. Радлов, в «Лауренсии» — Э. Каплан. Подобный метод плодотворно сказался на общей композиции сценического действия, росте мастерства и актерской инициативы исполнителей. Он стал творческим методом ленинградского хореографического коллектива, перенесенным в последующие годы и в другие театры.

Все перечисленные спектакли, как и некоторые другие, не упомянутые здесь, были не разрозненными опытами, осуществленными на свой страх и риск тем или иным постановщиком, а звеньями единой цепи в конвейере лабораторной работы всего коллектива. Поэтому 30-е годы в биографии ленинградского музыкального театра, особенно балетного, предстают перед взором исследователя-историка как плодотворнейший этап экспериментальной работы, определивший основную направленность развития советского хореографического искусства. Это хорошо уловил кинорежиссер Сергей Юткевич, откликнувшийся на премьеру балета «Сердце гор» восторженной статьей, в которой писал: «Этот примечательный спектакль важен для нас... потому, что волнует нашу мысль, ставит и решает по-новому ряд неразрешенных вопросов», потому что в нем «творческая сила художника может заставить фантазию зрителя выплеснуться далеко за пределы данного спектакля, то в далекое прошлое, в котором приблизится через строгий ритм пляски величавая героика строф поэмы «Витязь в тигровой шкуре» гениального Шота Руставели, то в близкое настоящее, когда в этом же мужественном ритме почудится воля испанских бойцов и папахи горцев станут вдруг похожими на черные береты басков».[1] Да, это было именно так. И не только в «Сердце гор» или «Лауренсии», но и в асафьевских балетах, «Катерине» Лавровского, как и позже в «Ромео и Джульетте» Прокофьева — Лавровского: темы прошлого, подчас весьма отдаленного, раскрывались на пересечении с волнующими темами современности, и это сообщало спектаклям особую воздействующую силу, делало их устойчивыми в репертуаре.

Мы, детскоселы, были старательными посетителями оперных и балетных премьер, их генеральных репетиций, просмотров и прогонов, участниками общественных обсуждений, которые тут же, в кабинете директора театра или в фойе, проводились непосредственно после «приемки» новой постановки. Проходили эти обсуждения азартно, при высокой «эмоциональной температуре».

Всегда умно и деловито вел их Сергей Эрнестович Радлов, в течение ряда лет художественный руководитель Гатоба. Он умел вовремя погасить занимающийся пожар нежелательной

[1] «Смена», 2 июня 1938 г.

для театра критической дискуссии, ловко какой-нибудь репликой переключить разговор на смежную безопасную тему или поддеть самолюбие выступающего так, что это побуждало его от позиции наступательной обращаться к оборонительной. Но Соллертинского, всегда снайперски прицельно бившего по промахам и недостаткам, сбивать не удавалось даже Радлову. Они пикировались жестоко и долго, язвительно и находчиво, блистательно фехтуя мыслями, словами, остротами, эпитетами, превращая обсуждение в своего рода «театр на театре» и даже подчас отвлекая увлеченную их словесной дуэлью аудиторию от самого предмета обсуждения. В конце концов, испытанный стратег и умный дипломат, Радлов «победил» Соллертинского, пригласив его на должность заведующего литературной частью театра и тем превратив его в союзника и единомышленника.

Роль художественных советов в академических театрах в те годы была гораздо активнее, чем в наши дни, когда состав его комплектуется в основном из работников театра. Тогда на обсуждениях звонко звучал голос рабкоров, допускавших иной раз существенные промахи в оценке или характеристике той или иной стороны произведения или спектакля, но всегда выступавших с позиций живой заинтересованности, как бы от лица самого широкого круга зрителей и, случалось, подмечавших важные черточки и штрихи, ускользавшие от внимания привычно и односторонне мыслящих «флюсоподобных» профессионалов.

Весьма активной была позиция критической братии, представленной пестро и многоголосно, но объединенной навыками прочно привитой каждому «общественно-политической школы», пройденной в условиях многолетней работы в советской печати. Адриан Пиотровский, Гвоздев, Мокульский, Кузнецов, Державин, Соллертинский, Дрейден, Янковский, Цимбал, Музалевский, Слонимский, Верховский — их было много, темпераментных энтузиастов советского музыкального театра. И они умели заводить и широко развивать горячие споры по острозлободневным идейно-эстетическим вопросам. Выступали охотно и актеры, зараженные «пафосом общественности», всегда ощущавшимся вокруг очередной премьеры.

Именно актерской массе, решающей силе театральных коллективов Гатоба и Малегота, наши музыкальные театры были обязаны тем, что период настойчивых, трудных, противоречивых поисков в 20-е и начале 30-х годов был пройден ими под знаком решительного движения вперед. В результате сознательного творчества актерской массы из находок и заблуждений произведен был тщательный критический отбор действительно полезного, пригодного для дальнейшего развития и отброшено то, что носило преходящий или негативный характер.

Б. В. Асафьев утверждал, что опера — «лаборатория стиля человеческой интонации эпохи...», что «в ней смыкаются в постоянном сопоставлении и соперничестве при взаимном

«недоверии» к эмоционально-выразительным качествам музыкальная и речевая интонация, словно две соперничающие ораторские школы»; что «в эпохи, когда происходят сложные процессы интонационных кризисов в музыке и речи, под давлением резких сдвигов в общественных отношениях, в искусствах «произнесения» содержания психики обновляющего себя человека, то есть в искусствах интонационных... совершаются коренные и глубокие перевороты».[1]

В работе Асафьева этот тезис неоценимого научно-познавательного значения отнесен к области оперного творчества. Но он имеет прямое отношение и к сфере исполнительства (и оперного, и балетного), в котором проблема «произнесения» является, безусловно, центральной, решающей. Переоценка музыкально-эстетических ценностей, порождающая возникновение новых критериев, и, как следствие их, появление новых музыкально-творческих ценностей подготовляются исподволь в сложной динамике музыкально-исторического процесса. Именно здесь — а ярче и острее всего в сфере вокального и танцевального исполнительства — происходит «постоянное сопоставление и соперничество при взаимном «недоверии» к эмоционально-выразительным качествам».

Важнейшее значение процесса развития советской музыкально-сценической культуры, о котором шла речь, и заключалось в том, что, подготовляя, облегчая и ускоряя появление подлинно новых по содержанию опер и балетов, в вокально-исполнительской и хорео-исполнительской практике крупных театров стали явственнее выступать наружу процессы интонационного и ритмического обновления.

Нельзя, разумеется, отнести огромные успехи, достигнутые в 30-е годы советскими музыкальными театрами (и в первую очередь ленинградскими) непосредственно к реализации положений апрельского постановления ЦК ВКП (б) 1932 года. Театральной практики эти положения не касались. К тому же до и после постановления не было недостатка в авторитетных партийных указаниях, относящихся к сфере театрального искусства. Достаточно напомнить хотя бы резолюции Совещания по вопросам театра, созванного Агитпропом ЦК ВКП (б) еще в мае 1927 года, где в разделе «Очередные задачи театральной политики» говорилось: «Было бы неправильным рассматривать театр лишь как орудие примитивной агитации со сцены. Агитационно-пропагандистская роль должна выполняться театром его специфическими средствами в более многообразных и сложных формах, чем простая агитация». И далее утверждалось: «Не-

[1] Б. Асафьев (Игорь Глебов). Опера.— Сб. «Очерки советского музыкального творчества». М., 1947, стр. 20.

правилен и вреден также недоучет театра как орудия политического воздействия. Если первая оценка может приводить к снижению театральной работы, к потере театром своих наиболее мощных и выразительных средств, то вторая может привести к сдаче позиций под видом эстетической самодовлеемости театра, под напором чуждых пролетариату влияний».[1]

И все-таки, как это происходило со всеми руководящими партийными документами, связанными с вопросами развития советского искусства, и суть и дух постановления ЦК партии от 23 апреля 1932 года оказали конкретное влияние на деятельность наших театров. Прежде всего это сказалось в раскрепощении творческой инициативы, в отказе от односторонних и ограничительных установок при выборе художественных приемов, к чему в свое время призывали и АСМ и РАПМ, организации, делавшие погоду в искусстве. Правомерность расширения амплитуды в обращениях к различным творческим направлениям, усиления меры экспериментальности при верной идеологической направленности замысла — все это проверялось в каждом случае соответствием или несоответствием результатов творческой работы общим задачам советского искусства, принципам и методу социалистического реализма.

Весьма показательно, например, сопоставление хронологически близких, почти смежных постановок оперы Чайковского «Пиковая дама» двумя ленинградскими театрами в середине 30-х годов. Речь идет о мейерхольдовском спектакле, выпущенном Малеготом в январе 1935 года, и постановке Н. Смолича в Театре имени С. М. Кирова, показанной в ноябре того же года. Это были спектакли двух разных и притом противоположных стилей — живая театральная полемика в действии.

Спектакль Мейерхольда ожидался общественностью с интересом и нетерпением. Еще с осени 1934 года в нижний балетный зал Малегота, где происходили черновые репетиции, совершалось паломничество критиков, искусствоведов, режиссеров, художников, композиторов, писателей. Здесь можно было увидеть поэта Бориса Корнилова и пианиста Владимира Софроницкого, которому постановщик посвящал свой спектакль; элегантного энглизированного Валентина Стенича, автора больших кусков текста нового либретто, и театроведа Алексея Александровича Гвоздева; композитора Г. Н. Попова, режиссера и художника Н. П. Акимова. Аудитория изо дня в день менялась, но не редела. Интерес, возбужденный в городе и, особенно среди деятелей искусства к лабораторной работе Мейерхольда в опере, был беспрецедентен.

И действительно, то, что происходило далеко за кулисами и задолго до вынесения постановки на суд зрителя, было

[1] Сб. «ВКП(б) в резолюциях съездов, конференций и пленумов ЦК». М.. 1941, стр. 119.

зрелищем волнующим и поучительным. Процесс репетиций отнюдь не производил впечатления какой-то черновой стадии подготовки спектакля. Он воспринимался как живое творчество, пронизанное поиском мысли, полетом фантазии. В сущности говоря, каждая репетиция была своего рода маленьким спектаклем, где отсутствующие декорации и костюмы, весьма условный реквизит воссоздавались воображением зрителей в соответствии с подсказкой Мейерхольда. Он был главным, да, пожалуй, и единственным актером этих своеобразных спектаклей, творя на аудитории, компонуя и тут же видоизменяя, развивая, совершенствуя мизансцены, все показывая лично, играя то за Германа, то за Графиню, то за Чекалинского, то за дворецкого, выходящего, чтобы произнести всего одну коротенькую пригласительную фразу.

Было два аспекта восприятия этих небывалых в истории оперного театра репетиций: предельное обнажение обычно скрытого процесса вызревания «строительного» режиссерского замысла, позволявшее вплотную соприкоснуться с индивидуальным методом мастера-зодчего театральных представлений и при этом, наблюдая, наслаждаться поразительным актерским искусством Всеволода Эмильевича, гибкостью, многонюансностью мимики, жестов, озарениями и вспышками его импровизаций. А с другой стороны — предельное заострение антиномических проблем оперной эстетики в живом практическом преломлении — проблемы условного и реального, статичного и действенного, музыкально-исполнительского и актерско-игрового. Это заставляло вдумываться в суть специфики оперного искусства. И конечно, прежде всего участников постановки — актеров, хористов, мимистов, концертмейстеров театра, находившихся в течение нескольких месяцев, на всем протяжении репетиций в подъемном, возбужденном состоянии.

Я видел разные моменты «постройки» спектакля. Видел репетиции 1-й картины, композиционно чрезвычайно сложно задуманной, распределенной на ряд эпизодов, последовательно показывающих среду кутящей гвардейской молодежи, тесный кружок приятелей Германа, его личную драму. Баллада Томского — это психологическое и интонационное зерно всего произведения—была сценически выделена крупным планом, отдельной картиной, как бы «поставлена курсивом». На балконе нарумовского дома — Томский и трое его друзей. На улице у калитки Герман. Близка буря. Ветер играет плащами. Томский рассказывает приятелям легенду о выигрыше старухи и о тайне трех карт. Рассказывает ее совсем не для Германа, без расчета поразить его воображение. Но Герман, тайком подслушивая внизу, один воспринимает сокровенный смысл повествования. Чекалинский, Нарумов, Сурин относятся к рассказанному как к анекдоту и смеются. Здесь была дана поразительной проницаемости завязка всех казуальных связей, обусловливаю-

щих дальнейшее стремительное развитие действия. И представлялось: да, именно так, только так надо читать оперную партитуру, черпая из нее то, что дано намеком, в междустрочии, а в спектакле будет произнесено «в полный голос».

Я видел репетиции сцены в спальне Графини, где невидимым оставался хор приживалок, не осмеливающихся вступить в покои капризной и строгой барыни, где по огромной лестнице, огибающей эллипсовидной линией сцену, крадется Герман. Лестница представляла собой фамильную картинную галерею. Восхождение по ней начиналось с первых тактов вступления. На высшей точке подъема — дверь в спальню Лизы, которую Герман минует. А дальше — громадный портрет графини, изображающий ее такой, какой она была 70 лет назад. Портрет высвечивался, когда старуха, стоя перед ним, предавалась воспоминаниям. И думалось: вот, точно в магическом зеркале, настоящее отражается в минувшем и минувшее — в настоящем.

В массовых сценах (бал, игорный дом) Мейерхольд начинал работу с разметки больших линий сценического движения, соответствующих симфоническим масштабам развития музыки. Детали первоначально выпускались или едва намечались. На первый план выдвигалась задача установить пропорции, определить соотношение частей внутри целого, на сценическом движении выверить музыкальную форму. Для точного размещения этих пропорций приходилось по многу раз повторять протяженные эпизоды, пока участники действия не осваивали до конца общие масштабы данной сцены. Затем уже начиналась разработка деталей, выделение маленьких персонажей и ролей. В ходе репетиции волновало не только и даже не столько рождение нового спектакля само по себе, сколько открытия и находки, относящиеся к эволюции культуры оперного жанра в целом.

Как ни странно, но уже построенный, вынесенный на широкую публику спектакль много проигрывал по сравнению с репетициями. Это произошло потому, что только на завершительном этапе, когда осуществлялся общий монтаж разрозненно вылепленных сцен, обнаружились решающие просчеты постановщика, посягнувшего на целостность партитуры, допустившего купюры важнейших звеньев музыкальной драматургии, таких, например, как знаменитый квинтет I действия, и домыслившего концовку оперы в виде дополнительной сцены в больнице. Такого насилия партитура Чайковского с ее тончайшей логикой развития звукообразов и психологически, точно обусловленной лейтмотивной вязью выдержать не могла. Сама музыка эмоционально, психологически, действенно восставала против произведенного над ней насилия.

Удивительнее всего, что на все изменения, предложенные Мейерхольдом, дал визу Самосуд, всегда отличавшийся непогрешимым пиететом в отношении целостности авторского

текста. По-видимому, и он был ослеплен магической одаренностью Мейерхольда, смелостью и новизной реформ, к которым тот шел и вел оперное искусство в своей поисковой работе, увы, где-то в решающий момент все-таки сбиваясь с верного пути.

Смоличевский спектакль в Гатобе многими ожидался как своего рода реванш. Действительно, музыка в нем была сохранена в первичной целостности нотного авторского текста, и либретто Модеста Чайковского осталось в неприкосновенности. Именно в этом заключалась положительная сторона почина Гатоба. Мейерхольд в стремительности движения вперед, проложенного им в оперном жанре, действительно «сорвал с петель» ряд значительных компонентов партитуры. То, что в конце концов прощалось ему как «победителю, которого не судят», не могло быть канонизировано в качестве общего, универсального приема. Надо было отобрать существенное, ценное в тенденциях мейерхольдовской постановки, приложить к совсем новым постановочным замыслам, но в то же время выправить крайности и перегибы, допущенные режиссером-новатором применительно к гениальному образцу классического наследия, на целостность которого посягать нельзя. Поэтому вполне закономерен и даже необходим был спектакль, реабилитирующий канонического Чайковского, восстанавливающий авторскую концепцию.

По части соблюдения «точности буквы» в спектакле Смолича—Дранишникова все было безупречно; к тому же его с неистощимой выдумкой оформил талантливейший художник В. Дмитриев;[1] в числе исполнителей были лучшие певцы-актеры Н. К. Печковский, С. П. Преображенская, Ф. И. Изгур и др. И все же победа оказалась относительной, не полной. Этому препятствовало отсутствие сквозной режиссерской идеи, неопределенность постановочного замысла. В спектакле было много гибридного: кое-что от прежней, мирискуснической постановки Александра Бенуа, кое-что от стиля Grand Opèra, в приемах которой незадолго до того Смолич поставил в Гатобе мейерберовских «Гугенотов». В результате это привело к господству зрелищной, иллюстративной стороны. Праздничность, пышность массовок, множество красивых деталей, костюмов, реквизита — все это, вынесенное на передний план, заслонило волнующую драму Германа и Лизы. На внешнем была сделана излишняя акцентировка, что и подавило психологическую и философскую суть произведения. Так, например, финал 1-й картины экспонировался приемом зрелищного обыгрывания грозы с громами,

[1] Необходимо отметить, что великолепные «куски» императорского Петербурга, данные Дмитриевым,— просторы Невы с гранитной оправой, фельтеновская решетка Летнего сада, поэзия белой ночи, показанной из окна в перспективе Александровского сада и Адмиралтейства, пышный зал Александринского театра, фрагмент Зимнего дворца,— выполненные с отменным мастерством, все же мало соответствовали лирическому симфонизму музыки.

фосфоресцирующими молниями и эффектным косым ливнем, в то время как по авторскому замыслу гроза в природе должна служить только фоном, подчеркивающим неистовство душевной бури Германа.

В конечном счете судьбу спектакля определили исполнители, в первую очередь дирижер В. А. Дранишников, с максимальной тщательностью разработавший динамические оттенки звучности оркестра, благодаря чему вокальная сторона приобрела выразительный, выпуклый характер, а также одареннейшие певцы-актеры, мастера звука и слова, мимики и движения, вдохнувшие живую эмоциональность, подлинную экспрессию в реставраторский и стилизационный по духу спектакль.

Печковский изображал Германа натурой сильной и страстной, наделенной болезненной чувствительностью к положению имущественного неравенства, в которое он поставлен в обществе. В соответствии с концепцией Чайковского талантливый артист обрисовывал своего героя человеком, одержимым борьбой двух сокрушающих страстей,— любви к Лизе, искренней и горячей, и манией обогащения посредством карточного выигрыша,— борьбой, доводящей его до помешательства. И пение и игра Печковского были пронизаны глубоким чувством, исполнены психологической правды. Интонационный строй и ритмический пульс партии резко изменялись от картины к картине, эмоционально накаляясь, точно так же, как и пластика, вначале сдержанная, затем становившаяся порывистой, моментами пароксической.

Пожалуй, ни у одного из других исполнителей роли Германа я не слышал такого изобилия оттенков выразительности в пределах какой-нибудь небольшой фразы. Не просто запоминались, а рельефно врезывались в память такие его речитации, как угрожающая реплика: «Радуйся, приятель! Забыл ты, что за тихим днем гроза бывает!», как бы вызывающая «ответную» реплику природы — отдаленный раскат грома; как заклинательная фраза в концовке 1-й картины: «Нет, князь! Пока я жив, тебе я не отдам ее! Не знаю как, но отниму!» Подобные восклицания, обычно передаваемые в приемах внешней динамики, у Печковского являлись вспышками затаенной и непроизвольно вырывающейся наружу напряженнейшей душевной жизни. А чего стоили его короткие фразы в начале сцены в казарме, звучавшие безысходным стоном души: «Бедняжка! В какую пропасть я завлек ее с собою!» и «Ах! Если б мне забыться и уснуть!», представляющие собой как бы минуты просветления сознания в вихре всепоглощающего безумия.

В моментах патетического пения, протяженного, льющегося широким потоком, он покорял и увлекал мужественностью тембра певческого звука и его насыщенностью душевным подъемом, силой переживания. Такими вокально-психологическими кульминациями и собственной партии, да и спектакля

в целом были у него вся вторая половина картины в комнате Лизы, финал в сцене в спальне Графини и особенно ария «Что наша жизнь?!» в последней картине, выраставшая в его интерпретации до значимости своего рода философского кредо в бесстрашной схватке человека с судьбой.

Он умел и *безмолвно сыграть музыку*, передать походкой, позой, взглядом ее содержание, что и делал при первом же выходе под монолог солирующей виолончели, предвосхищающей его реплику — возглас признания: «Я имени ее не знаю».

Разумеется, венцом его трактовки роли было пение-игра в сцене в спальне Графини. То, как он входил в пустую мрачную комнату, осторожно озираясь; как, крадучись, двигался в ней под монотонное pizzicato контрабасов;[1] как бросал реплику действия — «Так решено! Я выведаю тайну у старухи!» и, отделенную от нее всего несколькими тактами, контрастную ей реплику размышления и сомнения: «А если тайны нет? И это все пустой лишь бред моей больной души?»; как он произносил монолог у портрета, обозначая его кульминацию на словах: «Бежать хотел бы прочь, но нету силы! Пытливый взор не может оторваться от странного и чудного лица!» — совсем необычно, на приглушенной, вкрадчивой интонации; все это вводило в атмосферу нависающей над основными героями оперы неотвратимой трагедии. От этого еще таинственнее, еще более зловеще звучали и хор приживалок, и сцена переодевания старухи, ее приготовления ко сну, производившие впечатление не обычных процедур будничного быта, а некоего ритуала, возвещающего веяние рока.

Вся сцена с Графиней, начиная с возгласа: «Не пугайтесь, ради бога, не пугайтесь!», через проникновенное ариозо «Если когда-нибудь знали вы чувство любви», исполняемое со множеством фразировочных оттенков, от полушепота до эмоциональных вспышек, и кончая исступленным повелительным окриком: «Старая ведьма! Так я же заставлю тебя отвечать!» — все это представляло собой в исполнении Печковского и Преображенской образец психологической драмы, раскрываемой средствами музыки.

В противоположность Печковскому, партия которого позволяла ему раскрывать образ своего героя «по горизонтали», в смене сложных душевных коллизий, Преображенская, имевшая в своем распоряжении «сомкнутую», концентрированную партию, рисовала образ Графини статичным, но насыщенным

[1] Актерский дар и мастерство Печковского, в частности его умение держаться на сцене, двигаться по ней, творить пластикой, тем более поражали, что в концертах эта сторона его исполнительского искусства совершенно пропадала. Фрак сидел на нем плохо. Крупный и чуть сутулый, он стоял возле рояля несколько неуклюже, не зная, что делать с руками. Его простоватое и даже чуть грубоватое, хотя и привлекательное лицо сильно проигрывало без грима, на который он был истинный мастер.

большой, как бы неподвижно застывшей внутренней силой. Поразителен был ее грим — впалые щеки, шрамы глубоких морщин вокруг рта, отвислые губы. Не менее воздействовало ее умение «играть» костюмом — просторным светлым капотом с огромными рюшами, крупным кружевным чепчиком, окаймленным темной лентой; ее походка—старчески затрудненная, но в то же время волевая.

Если в 1-й картине — в Летнем саду — ее беглые реплики («Скажите мне — кто этот офицер?» и т. д.), ее фразы в квинтете производили впечатление лишь набросков к портрету; если во 2-й картине — в комнате Лизы — портрет очерчивался еще бегло, но уже рельефно, то в 4-й он вставал во весь рост. Вся сцена в спальне Графини производила впечатление не столкновения характеров, прихотью случая противопоставленных друг другу, а некоего поединка возрастов, эпох, взаимно чуждых мировоззрений. Немногословная «сольная» сцена, начиная с восклицания: «Ах, постыл мне этот свет!», в которое Преображенская вкладывала всю горечь неприятия действительности человеком совсем другой эпохи, живущим образами далекого прошлого, и кончая рефреном французской песенки: «Je sens mon coeur qui bat, qui bat, je ne sais pas pourquoi» [1] (она роняла его почти бессвязно, погружаясь в забытье), — это был подлинный шедевр певческой, интонационной характеристики, органически сплетенной с характеристикой актерской, передаваемой в приемах «игровой статики».

Наличие двух «Пиковых дам», спектаклей, созданных почти одновременно и при этом взаимоисключающих, было в высшей степени показательно для «эстетического климата», установившегося в театральной и, шире, в художественной практике предвоенных лет. То же можно сказать о столь полярных друг другу творческих опытах, как, отделенные друг от друга немногим более чем полуторагодичным промежутком, самосудовские спектакли «Леди Макбет Мценского уезда» Д. Шостаковича и «Тихий Дон» И. Дзержинского, которые стали исходными точками двух противоположных путей развития советской оперы.

Данная тенденция получила еще более интенсивное развитие во второй половине 30-х годов, когда в руководстве ленинградскими музыкальными театрами произошли разительные перемены. В 1936 году Самосуд был переведен в Москву на ответственный пост художественного руководителя Большого театра Союза ССР. В Ленинграде его место занял недавний выпускник Московской консерватории Борис Эммануилович Хайкин. Почти одновременно в Театр имени С. М. Кирова художественным руководителем был назначен Арий Моисеевич Пазовский вместо

[1] «Чувствую, как бьется мое сердце, сама не знаю почему».

В. А. Дранишникова, перешедшего на работу в Киев. Перемены эти оказались самыми благоприятными для творческой биографии обоих ленинградских музыкальных театров.

С приходом Пазовского в творческой жизни коллектива кировцев, и прежде всего в оперном цехе, отстававшем от стремительного развития цеха балетного, наметился крутой перелом. В относительно короткий срок Пазовский создал в театре образцовый музыкально-исполнительский ансамбль, научил актеров петь в строго выверенных пропорциях звучности и темпа, придерживаясь безукоризненной интонации и ритмической точности. «В пении нельзя выражать чувства «вообще»,— писал он,— хорошее пение и, следовательно, его основа — напевность определяются всегда конкретным ощущением конкретного образа, который действует в реальных условиях».[1]

Конечно, умением осмысленно петь многие из артистов театра обладали и до прихода Пазовского. Достаточно назвать Н. Печковского, П. Андреева, П. Журавленко, А. Кабанова, В. Павловскую, С. Преображенскую. Это качество предопределялось коренными установками русской вокальной школы, ее реалистической традиции, развивавшейся в многолетней преемственности нескольких поколений. Но с приходом Пазовского началось широкое внедрение принципов этой школы в повседневную практику коллектива. Вокальный стиль — певческий, декламационный — приобрел единство и у ведущих солистов, и у исполнителей эпизодических партий, и у хора.

Намного улучшил Пазовский и качество оркестрового исполнения. К середине 30-х годов великолепный оркестровый коллектив Гатоба стал утрачивать былую сыгранность, гибкость и точность штрихов, оттенков. Культура «звукопроизнесения» инструментальной кантилены и инструментального речитатива ослабла. Появился налет полуремесленного равнодушия, иной раз бескрасочность, иногда даже грубость звукоизвлечения. Дело заключалось не в утрате профессиональной квалификации отдельными музыкантами, а в том, что поколебался уровень искусства совместной игры, поддерживаемый лишь длительными систематическими усилиями. Пазовский вернул оркестру это искусство. Под его палочкой оркестр Гатоба стал действенным и в большинстве случаев ведущим фактором оперного спектакля, живым выражением замысла композитора.

Ярко выраженное волевое начало, столь ощутимо выступавшее даже во внешнем облике Пазовского — в спокойствии и строгости его умеренных, точно рассчитанных движений, в несколько тяжелом, казалось, обладающем силой гипнотического внушения взгляде, в плотно сомкнутых губах,— вот что прежде всего подчиняло ему людей, с которыми он работал. Это чувство

[1] Цит. по статье М. Коваля «Выдающийся дирижер».—«Советская музыка», 1953, № 11.

подчинения усиливалось и упрочивалось, как только, на самых начальных стадиях совместной работы, выяснялось, что волевые качества дирижера-интерпретатора и в то же время воспитателя-педагога подкреплены обширностью его профессиональной эрудиции, выработанной в процессе многолетней театральной практики.

Репертуарный курс, взятый Пазовским, был намечен по двум основным руслам. Во-первых, по линии усиления места и удельного веса русской оперной классики; эта линия протягивалась от постановки «Сказки о царе Салтане» Римского-Корсакова (1937) к капитальной реконструкции глинкинского «Ивана Сусанина» (1939) и возрождению считавшейся нерепертуарной «Чародейки» Чайковского (1941). Во-вторых, в настойчивой борьбе за создание советских оперных произведений, вехами здесь были «Броненосец „Потемкин"» О. Чишко (1937), «Щорс» Г. Фарди (1938), «В бурю» Т. Хренникова (1939), «Емельян Пугачев» М. Коваля (1942).

О непреклонности и бескомпромиссности Пазовского в принципиальных творческих вопросах красноречиво говорит такой факт. Во время Декады ленинградского искусства в Москве, которая проводилась в широких масштабах весной 1940 года, впервые в столице показали среди других последних работ Театра имени С. М. Кирова оперу «Иван Сусанин» Глинки. Постановка эта явилась одним из самых крупных событий в культурной жизни страны. В ней впервые после Октябрьской революции было воскрешено гениальное творение Глинки, до этого преданное остракизму как произведение, прославляющее самодержавие («Жизнь за царя») и шедшее в дореволюционные годы в так называемые «царские дни» на правах своего рода официального художественного манифеста.

Первоначальный—глубоко демократический, идейно прогрессивный—замысел Глинки, в свое время подвергшийся искажению по личному повелению Николая I, получил наконец верное воплощение в спектакле, тщательно подготовленном А. Пазовским, режиссером Л. Баратовым, художником Ф. Федоровским и поэтом С. Городецким, автором нового текста, эквиритмически соотнесенного с музыкой.

По мнению руководства Всесоюзного комитета по делам искусства, в нем, однако, были моменты дискуссионные, как, например, молитва в эпилоге, выпускавшаяся в более поздней московской постановке Большого театра, но сохранившаяся в ленинградском спектакле по настоянию Пазовского. На «прогоне» ленинградского спектакля в Москве перед вынесением его на общественный показ разгорелись споры: можно ли давать эту версию, отличавшуюся от уже канонизированной, московской? Комитет по делам искусств предложил Пазовскому снять ансамбль молитвы, на что он ответил решительным отказом. Дело дошло до А. А. Жданова, который доложил об этом

И. В. Сталину. И Сталин разрешил спор в пользу точки зрения Пазовского, сказав после некоторого раздумья примерно так:

— Оставьте все, как идет в ленинградском спектакле. Надо уважать волю такого художника, как Пазовский. Она обоснованна: эпохе, изображаемой в опере, показаны проявления такого рода чувств. Это ничуть не снижает патриотического звучания произведения.

Об этом инциденте рассказывал мне Б. И. Загурский, в те годы начальник Управления по делам искусств Ленгорисполкома, находившийся в самой гуще событий, связанных с Декадой ленинградского искусства в Москве.

Спектакли, руководимые Пазовским, проходили как истинные праздники искусства. Постановка «Сказки о царе Салтане», выпущенная к 100-летию со дня смерти Пушкина и посвященная памяти великого поэта, имела огромный успех, выдержав за год 47 представлений. Это действительно был спектакль-сказка, решенный режиссером В. Лосским и художником М. Билибиным в приемах оживленного лубка. Живописность, многокрасочность; эпически полнозвучное, поэтичное раскрытие симфонических эпизодов и антрактов, играющих значительную роль в этой по преимуществу повествовательной опере, импульсивный ритм, установленный волей дирижера; тонкая отделка вокального исполнения, сверкавшая многообразием психологических оттенков (лирика Милитрисы — Н. Белухиной и Царевны-Лебеди — Ф. Розен; героика Гвидона — Г. Нэлеппа; острый гротеск Салтана — П. Журавленко; жанровые краски у трех сестер царицы — Е. Вербицкой, С. Ивницкой, О. Кошеваровой и у Деда — А. Кабанова),— все по-настоящему увлекало и сделало «Салтана» одним из наиболее любимых спектаклей тех лет.

Событием, получившим еще больший резонанс, было возрождение Пазовским полузабытой оперы Чайковского «Чародейка», постановкой которой театр, хотя и с опозданием (премьера шла в марте 1941 г.), отмечал 100-летие со дня рождения композитора. Работа была проникнута величайшим пиететом к гению Чайковского: открыты когда-то сделанные купюры; частично написан новый текст взамен тяжеловесного по языку, неудобного для пения текста Шпажинского; несколько видоизменена последняя картина, в которой, в соответствии с авторским замыслом, сократили роль Кудьмы.[1]

Подобно реконструкции «Сусанина», возрождение «Чародейки», осуществленное по инициативе Пазовского, свидетельствовало о зрелости культуры советского оперного театра, нашедшего правильное решение трудной задачи принципиального

[1] «Нельзя ли,— писал Чайковский либреттисту И. Шпажинскому,— чтобы все действующие лица столкнулись, например, у старца, к которому княгиня пойдет за ядом? Не может ли Кума быть хитростью заманена княгиней, причем Мамыров будет орудием ее?» Вместо этого Шпажинский в финале акцентировал вводную фигуру колдуна Кудьмы.

отбора, умного пересмотра, убедительной, максимально приближенной к авторскому замыслу трактовки классического наследия. Пазовскому здесь, безусловно, принадлежала пальма первенства. Он искусно обобщил находящиеся в сложных соотношениях разнородные аспекты партитуры — контрасты жанрового письма массовых сцен I акта и камерно-диалогических форм II и III актов; сумел достигнуть синтеза симфонизма и песенности, тем самым раскрыв специфику оперного симфонизма, утверждаемого Чайковским в сквозном действии его последних опер.

Режиссер Л. Баратов и хормейстер В. Степанов уделили максимум внимания тщательному раскрытию картин народного быта: движения массы хора, так же как и его интонации, были насыщены индивидуальными черточками и штрихами; наглядно обозначены социально конфликтные положения — волны народного гнева при въезде самовластного наместника в I акте, возмущение толпы самоуправством Мамырова — во II. Народный стиль спектакля прочно поддерживало колоритное оформление художника Ф. Федоровского.

Наконец, и в дело создания советской оперы Пазовский внес ощутимый вклад подготовкой и выпуском оперы О. Чишко «Броненосец „Потемкин"». Спектакль, насыщенный революционной романтикой и революционной лирикой, оснащенный хоровыми, песенными эпизодами, посвящался XX годовщине Великой Октябрьской революции и получил восторженную оценку зрителя и прессы. В варьированном виде он был перенесен на сцены других оперных театров, в том числе Большого театра Союза ССР.

Мои встречи с Пазовским были редки и малочисленны, но окрашены тоном взаимного доброжелательства. В начале его работы в Гатобе я сторонился встреч, отпугнутый суровостью его внешнего облика, принимая за надменность его манеру держаться. Но вскоре понял, что ошибался. Мы очень непринужденно разговорились при первой же личной встрече, состоявшейся по его инициативе в театре вскоре после премьеры «Сказки о царе Салтане».

Разговор был продолжительным и серьезным, затрагивал существенные проблемы музыкального исполнительства, в частности проблему ритма как ведущего, решающего фактора исполнительского процесса. Арий Моисеевич предстал передо мной как проницательный, оригинально мыслящий музыкант и человек высокой общей культуры. Он открыл мне несколько аспектов трактовки ритма в качестве формообразующей силы, показав на ряде примеров, как ритмическая организация звукового материала в процессе исполнения в одних случаях выявляет и скрепляет архитектонические связи, а в других расшатывает их; о смысле его воздействия на агогический и динамический планы исполнения; наконец, указывая на стихийную силу внушения, почти гипнотического воздействия, которой можно добиться

через ритм при достижении определенной интенсивности волевого начала у исполнителя.

В другой раз, в период подготовки спектакля «Броненосец „Потемкин"», Пазовский в беседе со мной коснулся роли динамики в музыкально-исполнительском процессе, сетуя на то, что многие советские композиторы недооценивают значение этой стороны воплощения драматургического замысла, обозначая в партитуре оттенки бегло, приблизительно, недостаточно обильно, без верного расчета сопоставлений внезапных контрастов или пропорций постепенного нарастания и угасания звучности. Досталось при этом и О. С. Чишко.

— Приходится корректировать автора в интересах защиты его же собственного замысла,— не без сожаления и легкой иронии, но с убежденностью заключил он.— Приходится ставить два форте там, где у автора обозначено одно, писать пианиссимо вместо пиано или меццо-пиано. А ведь от таких деталей зависит эмоциональный и, следовательно, психологический смысл того, о чем повествует музыка.

В противоположность Пазовскому, Борис Эммануилович Хайкин при первом же появлении в Малом оперном театре произвел впечатление доброжелательного ко всем и очень деликатного человека. Он был еще совсем молод и рядом с «ветеранами» Малегота М. Ростовцевым, В. Райковым, В. Грохольским, Е. Ольховским, С. Балашовым и другими казался юношей, играющим во взрослого. На первых порах кое-кому казалось, что самосудовская дисциплина упадет и артистическая братия заживет спокойно и привольно. Однако такое предположение быстро рассеялось. В работе обнаружились зрелость характера и высокая профессиональная требовательность Хайкина. Он не повышал тона в обращениях к солистам, хору и оркестру, не утрачивал приветливости, но проявлял настойчивость, для большинства совсем неожиданную, обстоятельно аргументируя каждое требование. Малеготовцам импонировало, что новый руководитель не пытается менять самосудовские традиции, а, наоборот, стремится в спектаклях своего предшественника сохранить его исполнительский почерк. Однако в новых, уже своих работах — «Царской невесте» (декабрь 1936 г.), «Евгении Онегине» (март 1937 г.) Хайкин все так же деликатно, но настойчиво устанавливал стиль и характер интерпретации, соответствующие собственной творческой личности, художественным вкусам и убеждениям, которые привлекали и импонировали.

В «Онегине» он нашел секрет передачи в мягкой фразировке, сердечности манеры произношения, глубине дыхания. Он не боялся обилия оттенков, идя по пути необычной в опере камерной отделки звучности. Именно этим уничтожалось впечатление привычного в наиболее популярных, «заигранных» местах оперы. На первый план выдвигались певцы, их кантилена, эле-

менты распевности даже в речитативных моментах, а также наполненная гибкой нюансировкой звучность струнного квинтета. В соответствии с подзаголовком произведения, определяющим его основной жанровый признак, он трактовал эту оперу именно как «лирические сцены», внося интонации глубокой искренности и задушевности не только в партии Татьяны и Ленского, не только в сцену письма, где он добивался большого и страстного эмоционального наполнения, но и в сдержанный монолог Онегина («Вы мне писали, не отпирайтесь»), и в его ариозо («Когда бы жизнь домашним кругом»), и в поэтичную обрисовку быта и пейзажа. Интимно звучала музыка ларинского бала, идиллично — хор «Девицы-красавицы», просветленно — пастельная симфоническая зарисовка восхода солнца, завершающая сцену письма. Во всем этом ему удавалось найти своеобразный «тургеневский» колорит, столь согласующийся со склонностью к поэтизации усадебного быта, лежащей в основе замысла композитора. Помнится, что тогда в театре и театрально-общественной среде провозгласили: «Хайкин — лирик» и очень обрадовались этому. Подлинная лирика в дирижерской практике была по тем временам дефицитна.

Но вот через 7 месяцев после премьеры «Онегина», в ноябре 1937 года, Хайкин выпустил новую советскую оперу — «Поднятую целину» И. Дзержинского, написанную по страницам шолоховского романа, вскоре за этим «Кола Брюньона» Д. Кабалевского (февраль 1938 г.) и «Мятеж» Л. Ходжа-Эйнатова (июнь 1938 г.). Этим он доказал, что энергично и целеустремленно продолжает поисковую работу Самосуда, ведя ее, однако, не подражательно, а самостоятельно, инициативно. Коллектив понял, что за театром закрепляется репутация «лаборатории советской оперы», что лабораторный сектор репертуара расширен, и дружно сплотился вокруг нового художественного руководителя.

И тут обнаружилось со всей очевидностью, что Хайкин не только лирик, но и жанрист, и психолог, и трибун, что ему близки и публицистичность, и эпика, и героика, и юмор. Принимая к постановке «Поднятую целину», оперу талантливую, стоящую по выпуклости характеристик и жанровой сочности выше следующих опер того же автора, но имевшую немало изъянов, Хайкин не пошел по пути «латания» партитуры. Он не наводил внешнего лоска чужой рукой аранжировщика, как это делалось раньше с «Тихим Доном», а позже с «Далеко от Москвы» и «Судьбой человека». Напротив. Не маскируя слабых мест, он сделал все возможное, чтобы выявить удачное и определить общую стилевую линию спектакля. В темпах, фразировке, динамике он подчеркивал демократичность музыкального языка Дзержинского, его бытовые и народные истоки.

Не убоявшись куплетности, верно поняв, что подобная «строфичность» в природе мелоса, идущего от склада солдатской

песни и городской частушки, он акцентировал повтор исполнительской манеры при каждом возвращении песенного «колена», например в казачьей песне со свистом, исполнявшейся в виде антракта-заставки к действию и каждый раз бисировавшейся. Здесь как раз не было ни полутонов, ни переходных темповых и динамических градаций, чем так пленял «Онегин» под его управлением. Светотени были резкими, краски — плакатными, подчас грубоватыми. И это оказалось верным ключом к трактовке данного произведения. Оно исполнительски зажило правдивой и увлекательной жизнью. И за это зрители и слушатели, а за ними и пресса простили автору профессиональные промахи и ремесленные недостатки.

«Целина» ставилась Борисом Вульфовичем Зоном, «Кола Брюньон» — Ильей Юльевичем Шлепяновым. Это были «пробы сотрудничества» с режиссерами драматического театра, которые делал Хайкин. Вторая из них оказалась крупным творческим выигрышем и привела к дальнейшему тесному сотрудничеству дирижера и режиссера. Шлепянову поручили постановки оперы «Мятеж» Ходжа-Эйнатова, а несколько позже — оперы «Помпадуры» А. Пащенко, первой оперы, созданной на основе сатирической прозы М. Е. Салтыкова-Щедрина. Хотя этот спектакль был подготовлен и выпущен молодым дирижером К. Кондрашиным, ассистентом Хайкина, можно утверждать, что именно он музыкально курировал постановку.

В последующие годы сотрудничество Хайкина и Шлепянова прочно закрепилось, приведя уже после войны на сцене Театра имени С. М. Кирова к созданию таких превосходных спектаклей, как «Орлеанская дева» Чайковского (1945), «Дуэнья» Прокофьева (1946), «Борис Годунов» Мусоргского (1949).

«Открытие» Шлепянова — крупная заслуга Хайкина, изобличавшая в нем дальновидного театрального стратега. Шлепянов, пришедший в оперу из драматического театра, где он ярко проявил себя как превосходный художник и острый, новаторски мыслящий режиссер, поставил в течение своей короткой жизни, в последующие 13 лет, в двух ленинградских музыкальных театрах 12 оперных спектаклей. Каждый из них, неся на себе отчетливый отпечаток сильной личности режиссера, отличался оригинальным почерком, своеобразием замысла и его воплощения.

Шлепяновский почерк четко обозначился уже в первой постановке, осуществленной им совместно с Хайкиным, — в опере «Кола Брюньон» Кабалевского. Небезынтересны строки, посвященные работе над этим спектаклем, в воспоминаниях артистки Надежды Львовны Вельтер, исполнявшей в нем роль Ласочки: «Хайкин и Шлепянов требовали от всех участников, особенно от более опытных, самостоятельной предварительной работы, строго подчиненной авторскому замыслу. Высокопрофессиональное мастерство дирижера в соединении с интересными наход-

ками художника Ю. Пименова и талантливыми выдумками И. Шлепянова, помноженные на накопленный опыт артистов, помогли созданию своеобразного красочного спектакля... На репетициях И. Шлепянов излучал какой-то особенный огонь режиссерского таланта... Он умел будить фантазию актера импровизациями, этюдами. Особенно интересные этюды физической и моральной борьбы со смертью он предлагал А. Модестову, у которого в результате такого метода работы и созрел образ Кола».[1]

Что касается интерпретации Хайкиным партитуры Кабалевского, можно утверждать, что дирижер донес до слушателя градации оттенков, пульс динамики, состоящий из почти незаметных подчас ускорений и замедлений музыкальной фразы, которые и составляют природу, существо музыки. Под его палочкой она приобрела живую образность и увлекающую эмоциональность. Он чутко передавал скерцозность — подвижность музыкальной фразы, блестки задорного и вместе с тем добродушного юмора, истинно галльский дух[2] в характеристике героя средневековой Франции и задушевную лирику его подруги Ласочки. Он очерчивал в размашистых очертаниях линии крупной формы в симфонических антрактах — «народное празднество», «народное бедствие», «народное восстание»; тщательно выписывал музыку фона и быта, находчиво выявлял вкрапленные в партитуру элементы стилизации — обороты пастурелей и бержеретт, рефрены, типичные для старинных французских «круговых» (rondes) хороводных песен, и тут же подчеркивал ее соприкосновение со стилистикой французской музыки нашей эпохи, например веяние Дебюсси в марше, сопровождающем появление герцога во 2-й картине. И, разумеется, мастерство музыкального руководителя спектакля в полной мере сказалось в отделанности вокального исполнения с его точной, богато разветвленной нюансировкой и чеканной дикцией.

В январе 1939 года Хайкин выпустил «Мать» В. Желобинского (по Горькому), затем три оперных спектакля на материале классики — «Бориса Годунова» Мусоргского (июнь 1939 г.) и «Черевички» Чайковского (май 1940 г.), наконец,

[1] Сб. «Ленинградский государственный ордена Ленина академический Малый театр оперы и балета». «Музыка», Л., 1968, стр. 166.

[2] Хайкин проявлял склонность к галломании. Знаток французского языка, он любил во время обсуждений на заседаниях художественного совета, особенно в тех случаях, когда они протекали скучновато, обмениваться со мной коротенькими записочками, начертанными по-французски. Это было уже после войны, когда мы вместе работали в Театре имени Кирова. Его листочки, передаваемые мне по рукам, всегда были остроумны, представляя собой некий комментарий к высказанному кем-либо мнению, а иногда просто характеристику выступающего. Любил он в этой же обстановке присылать мне тут же набросанные нотные примеры с припиской: «Откуда это?» — на память воспроизводя «куски музыки» Баха, Мендельсона, Рахманинова, Рихарда Штрауса, Глазунова, Стравинского. И очень радовался, получая правильный ответ.

«Майскую ночь» Римского-Корсакова (май 1941 г.). Авторский актив театра с приходом Хайкина не столько расширился, сколько изменился. Из самосудовских кадров в нем сохранились Дзержинский и Желобинский, но рядом появились новые фигуры — Д. Кабелевский, Л. Ходжа-Эйнатов, М. Чулаки. Велись переговоры с молодежью — В. Томилиным, Ю. Кочуровым, Г. Фарди, москвичом Ю. Бирюковым.

Война разъединила меня с Хайкиным на 4 года, которые по значительности наполнявших их событий равнялись протяженной эпохе. Когда он получил назначение на пост художественного руководителя Театра имени С. М. Кирова, одним из первых его шагов было приглашение меня в качестве его заместителя по репертуару. Я принял это предложение, и мы дружно работали в течение нескольких лет. Но это уже относилось к годам, далеко выходящим за рамки периода, о котором идет речь.

Едва ли не кульминационной точкой музыкально-театральной жизни Ленинграда в предвоенные годы была постановка балета С. Прокофьева «Ромео и Джульетта» на сцене Театра имени С. М. Кирова. Премьера (январь 1940 г.), подготовлявшаяся тщательно и долго, ожидалась с огромным нетерпением. Ее встретили восторженно. Но как ни велик был успех первых представлений, прочно закрепленный во время гастролей в дни Декады ленинградского искусства в Москве, тогда никто еще не предвидел исключительной судьбы этой постановки.

В последующие четверть века она завоевала всемирное признание и повсеместно до наших дней воспринимается как своего рода эмблема гуманистического, философски углубленного, могучего по силе воздействия советского хореографического искусства.

В полнозвучном и красочном спектакле А. Лавровского противостояли два мира — пестрый, шумный, жестокий мир отмирающего средневековья, олицетворенный в образах Монтекки и Капулетти, и возвышенно-гуманистический мир раннего Ренессанса, воплощенный в юных героях и благословляющем их свободный союз патере Лоренцо. Спектакль был исполнен чувства, страсти, мысли, идеи. Это был первый истинно шекспировский балет, коренным образом отличающийся от многочисленных инсценировок и парафраз шекспировских комедий, драм и хроник, обильных в западноевропейской практике конца XVIII и начала XIX столетия (Лукци, Галеаццо, даже Вигано). Сценаристы, балетмейстеры, композиторы и исполнители довольствовались поверхностной сюжетно-фабульной связью с гениальным первоисточником, даже не пытаясь приблизиться к величавому и глубокому духу их замыслов.

Создатели первого советского шекспировского балета — С. Прокофьев, Л. Лавровский, С. Радлов, П. Вильямс — посту-

пили противоположным образом: не придерживаясь буквальной точности оригинала, не укладывавшегося в рамки специфических требований балетного жанра, они сохранили и выразительно передали его суровую и возвышенную сущность. Многоплановость «хореографического текста», переплетение зрелищности и проникновенной лирики, жанрового, бытового элемента и сосредоточенной трагедийности, динамичных сцен со статуарно созерцательными «паузами действия» — такова была необычайно широкая амплитуда этого спектакля, вместительного, как сама жизнь. С внутренней полифонией партитуры Прокофьева, изобилующей богатейшими оттенками чувств, перекликались прихотливые «цветовые тембры» декоративной живописи и характеристических костюмов Вильямса, многоголосная пластика, рожденная фантазией Лавровского, разнообразие и острота радловских мизансцен.

Балет «Ромео и Джульетта» сразу стал стержневым спектаклем в репертуаре Театра имени Кирова, был перенесен на сцену Большого театра Союза ССР и другие балетные сцены страны, неоднократно ставился за рубежом. На ролях этого балета продолжают расти и воспитываться новые поколения балетных артистов.

Тем поучительнее вспомнить атмосферу, в которой 30 лет назад этот примечательный спектакль рождался. Победа далась не легко. Вокруг идеи осуществления постановки велась борьба. И началась она задолго до того, как балет был принят к постановке.

Разве не показательно хотя бы то, что законченная еще в середине 30-х годов партитура балета долгое время звучала только в виде сюит, так как театры не решались взяться за ее сценическую реализацию? Долгие трения, непонимание и недоверие имели место и в период подготовки постановки, и на начальных стадиях репетиционной работы. От композитора требовали изменений, дополнений, облегчений, перестановок кусков музыки, на чем настаивали и хореограф Л. Лавровский, и режиссер С. Радлов, считавший себя шекспирологом. Но Прокофьев отнюдь не относился к числу уступчивых художников. Он принимал некоторые предложения, но не сразу, а лишь постепенно, когда убеждался в их целесообразности, в том, что они не идут вразрез с характером, складом и стилем музыки. И не поступался решительно ничем, что относилось к концепционной, творчески принципиальной стороне его детища.

Балетная труппа поначалу встретила музыку «Ромео» почти что в штыки. Еще давала себя знать инерция огульного похода против усложненности в музыке, «заданного» в статьях 1936 года, дезавуировавших произведения Шостаковича. Да и слишком непривычной рядом с интонациями Минкуса, Пуни, Дриго, Асафьева и Крейна, даже Чайковского была манера «звукового мышления» автора нового балета.

В этом отношении весьма характерно признание Галины Сергеевны Улановой, первой и непревзойденной Джульетты, которая, вспоминая о репетиционном процессе постановки 1940 года, писала: «...Полным ходом шли репетиции, *а нам все еще очень мешала специфичность оркестровки, камерность музыки. Мешала и необычность, частая смена ритмов, создававшая бесчисленные неудобства для танца»* (подчеркнуто мной.— *В. Б.-Б.*).

Однако общекультурный уровень и художественная зрелость коллектива, его окрепшие навыки настойчивого поиска привели к преодолению недоверия и постепенному усвоению необычного. В той же статье Уланова дальше свидетельствовала: «... нам было трудно создавать его (танец.— *В. Б.-Б.*), *так как музыка казалась непонятной и неудобной. Но чем больше мы в нее вслушивались, чем больше работали, искали, экспериментировали, тем ярче вставали перед нами образы, рождавшиеся из музыки. И постепенно пришло ее понимание, постепенно она становилась удобной для танца, хореографически и психологически ясной»* (подчеркнуто мной.— *В. Б.-Б.*). И еще дальше Уланова признавалась: «Много лет должна была я танцевать Джульетту, прежде чем «осмыслила» эту партию, прежде чем поняла или, вернее, уяснила себе смысл этой огромной работы, которую в создании спектакля «Ромео» проделали композитор, балетмейстер и все участники спектакля».[1]

Удивительнее всего, что проявления «сопротивления» партитуре, правда единичные, имели место и в оркестре, среди отсталой части которого раздавались негромкие, но «предостерегающие» разговоры о формализме. Оппозиция была погашена довольно быстро благодаря тому, что в защиту автора, а также Исаака Эзраевича Шермана, дирижера спектакля, отличного музыканта, но очень мягкого, деликатного человека, поднял авторитетный голос Пазовский. По личным эстетическим навыкам и вкусам он едва ли до конца принимал интонационный, гармонический, ритмический язык и оркестровый стиль Прокофьева (он не взялся за музыкальную интерпретацию балета, передав партитуру ассистенту). Но к чести его надо сказать, что он сумел подняться над критериями личных склонностей, осознать значительность произведения. На случавшиеся со стороны оркестрантов или балетных артистов наскоки на музыку он только разводил руками в знак отсутствия солидарности с ними и тихо, но категорично произносил:

— Это мастер. Подлинный мастер. Подчинитесь мастерству. Оно — решающий фактор в искусстве.

При всей безукоризненной согласованности танцевально-актерского ансамбля, отличавшего ленинградский спектакль

[1] Г. Уланова. Автор любимых балетов.— Сб. «С. С. Прокофьев. Материалы, документы, воспоминания». «Музыка», М., 1956, стр. 265, 267.

1940 года, над общим уровнем исполнения безусловно возвышалась одухотворенная интерпретация партий двумя первыми исполнителями ролей Джульетты и Ромео — Галиной Улановой и Константином Сергеевым.

Уже давно до этого любимая зрителем Лебедь, Аврора, Мария из «Бахчисарайского фонтана», признанная Жизель, Сильфида в «Шопениане», Маша в «Щелкунчике», Раймонда, Царь-девица, Уланова именно с премьеры «Ромео и Джульетты» завоевала положение прима-балерины (prima balerina-assoluta) и стала артисткой, гармонично соединяющей в себе высшие качества танцовщицы и драматической актрисы в танце, волнующей и увлекающей сердца зрителей своим «танцем-игрой».

Перевес в хореографической партии Джульетты элементов партерной техники, казалось бы, должен был ограничивать танцевальные возможности исполнительницы. Но этого не произошло. Уланова с особой пристальностью отнеслась к детализации пластических приемов, предложенных Лавровским. Она сумела лаконичным танцевальным языком передать нарастание эмоций, развитие образа от наивной «детскости» девочки-подростка до смелой и страстной решимости свободно, по зову сердца полюбившей женщины. Больше того. Она сумела заставить «бессловесную» Джульетту донести до зрителя интонации шекспировской героини, найдя множество на первый взгляд малозначительных черточек и оттенков, которые в совокупности придали жизненную правдивость, подлинную реалистичность образу.

И вот что действительно поражало. Портретное и жанровое письмо Прокофьева в этом балете представляет собой как бы серию замкнутых в себе характеристик, образующих композицию сюитного порядка. Динамика тематического развития образов заменена динамикой их противопоставлений, контрастов. Это вообще основной драматургический принцип Прокофьева. И здесь-то Уланова отошла от композитора. Отошла, чтобы пойти дальше, чем он. Вобрав образную сущность музыки и пластически претворив ее в танце, она на этой основе создала развивающуюся характеристику, передала динамическое становление образа.

У первого Ромео — Сергеева — в трактовке роли преобладала лирика возвышенно-трагедийного, сосредоточенно-философского склада. Роль построена балетмейстером с перевесом пантомимы, говорящей позы, поющего жеста над танцем. Ее легко было засушить, сделать прозаичной и графичной. Сергеев нашел стиль исполнения, который психологически обосновывал, оправдывал такой рисунок партии, выделяющийся на фоне динамичных уличных сцен. Он придал ему значительность линии, крупный штрих, объединяя мизансцены и танец напевным характером пластического движения. Его исполнительская инициатива оказалась направленной на выявление малейших оттенков чувства, растущего, видоизменяющегося и влекущего

за собой перемену в судьбе человека. Его Ромео пленял благородной, возвышенной красотой смелого, вольнолюбивого юноши эпохи Возрождения.

Великолепны были и другие участники спектакля. Андрей Лопухов в облике жизнерадостного шутника Меркуцио очерчивал устремленность эпохи к будущему, а личности — к освобождению от сковывающих ее пут и предрассудков. Злой и надменный Тибальд, каким рисовал его Р. Гербек, был соткан из пережитков уходящего жестокого века насилия и самовластия. Все персонажи, вплоть до заботливой кормилицы в задушевной передаче Е. Бибер, были на уровне общего исключительно высокого сценического ансамбля.

Да, спектакль эпохальный. Вполне закономерно, что большинство следующих постановок представляли собой те или иные варианты первого, ленинградского спектакля. И в других версиях он продолжал жить жизнью, данной ему Лавровским и Радловым,— неопровержимое достоинство метода советского музыкального театра, заключающегося в органическом слиянии всех компонентов произведения и спектакля, в теснейшем сотрудничестве художников всех видов оружия.

Можно утверждать так же, что, подобно тому как многочисленные постановки «Ромео и Джульетты» продолжали и развивали «оригинал», созданный Лавровским — Радловым — Вильямсом, так и последующие интерпретации двух заглавных партий — ролей этого балета исходили из духа, стиля и сути образов, первично воплощенных Улановой и Сергеевым. А в их творческих биографиях создание данных образов было рубежным, решающим этапом, знаменовавшим наступление полной творческой зрелости и обусловившим последующий высший расцвет их неповторимого исполнительского искусства.

Бьющая ключом музыкально-театральная жизнь 30-х годов находилась в неразрывной связи с возрастающим пристальным вниманием общественности к вопросам театральной культуры как в ее теоретических аспектах, так и особенно в ее живой творческой практике. Одно стимулировало другое. Актерская среда, тянущаяся к научно-эстетическому обобщению собственной деятельности, нередко выступала застрельщиком плодотворных дискуссий и конференций. В этих условиях вполне естественно то интенсивное развитие, которое получила деятельность Всероссийского театрального общества (ВТО) и, в частности, его ленинградского филиала, где весьма активно в те годы (да и позже) проявляли себя театроведы Сергей Сергеевич Данилов, Евгений Михайлович Кузнецов, Моисей Осипович Янковский, режиссеры Владимир Николаевич Соловьев и Эммануил Осипович Каплан, оперные, балетные, драматические актеры. В оперной секции особенно плодотворно работали Александра

Андреевна Халилеева, Надежда Львовна Вельтер, Евгений Григорьевич Ольховский, Борис Матвеевич Фрейдков.

Стало традицией ВТО проводить обсуждение каждого нового спектакля, иногда в помещении театра, но чаще в самом обществе. Эта традиция сохранилась и поныне, что свидетельствует о жизненности идеи таких «диспутов о премьерах». Однако этими диспутами деятельность общества не ограничивалась.

Центральная организация ВТО и действовавшее в контакте с ним Ленинградское отделение, стремясь охватить работу театров на периферии, организовывали выезды бригад мастеров искусств и театроведов «на места», где проводились обсуждения, консультации. Таким путем налаживался планомерный взаимообмен опытом между театрами разных профилей, стилей и творческих биографий.

Время от времени ВТО организовывало конференции во всероссийском масштабе с привлечением представителей театральной общественности национальных республик. Такие конференции, посвященные актуальным проблемам театральной жизни, обычно проходили (как проходят и сейчас) в Москве, в Доме актера на улице Горького, 16.

Одна из таких конференций, весьма многолюдная, была проведена в мае 1939 года на тему о путях развития советской оперы. Из Ленинграда поездом «Красная стрела» (тогда — нововведение) на эту конференцию выехала делегация в составе актеров, режиссеров, композиторов, театроведов и музыковедов. Я был в их числе. Ехали весело, собираясь группами то в одном, то в другом купе, переходя из вагона в вагон. Разговоры велись вокруг предстоящей конференции. Спорили о причинах массового увлечения композиторов жанром оперы. В то время в Ленинграде находилось в работе свыше двадцати опер. В Москве еще больше. Авторами являлись и мастера и зеленая молодежь.

Какова причина устремленности композиторов к данному жанру, по количеству «творческих заделов» и заявок вышедшему едва ли не на первое место среди прочих жанров музыкального творчества? Вот один из вопросов, который дебатировался и в пути, и в гостинице «Савой» (ныне «Берлин»), где разместилась часть ленинградской делегации, и во время перехода из гостиницы к Дому актера, который совершали по утрам.

Одни видели причину массового увлечения в том, что данный жанр представлял широкие возможности поисков утверждения в музыке тем, сюжетов, образов, почерпнутых из советской действительности, непосредственно из жизни или, опосредованно, через литературные образы и образцы кинематографии. Другие считали, что композиторов привлекает сложность комплексных задач, стремление овладеть синтезом всех средств музыкального выражения — формами пения, симфонического и хорового письма, камерными приемами, всем, чего требует опера.

Безусловно, обоснованной была точка зрения, объясняющая секрет притягательной силы оперы для композиторов тем, что она является наиболее массовым видом творчества, апеллирующим к разнообразному составу аудитории. Вспоминали, что еще полвека назад Чайковский писал Н. Ф. фон Мекк: «Есть нечто неудержимое, влекущее всех композиторов к опере. Это то, что она дает вам средство сообщаться с массами публики... Опера, и именно только опера сближает вас с людьми, роднит вашу музыку с настоящей публикой, делает вас достоянием не только отдельных маленьких кружков, но при благоприятных условиях — всего народа».[1] Повторяя эти слова, указывали, насколько возросли «благоприятные условия» и как расширился круг «настоящей публики», до амплитуды «всего народа».

Были и скептики, ссылавшиеся на незрелость, недоработанность многих советских опер, обвинявшие композиторов (и особенно дебютантов) в легкомысленном подходе к труднейшему жанру, в попытках трактовать его как жанр «свободный», отличающийся неопределенностью требований, допускающий любые произвольные приемы оформления. Работая в жанре симфонии, квартета, сонаты, говорили они, композитор знает, что без точного расчета всех деталей он не сможет достигнуть художественно убеждающего целого. Все здесь — область точной музыкальной науки. В опере же форма может быть импровизационной, исходящей не из законов логики музыкального мышления, а от любого поворота сюжета. Таков был обвинительный тезис тех, кто говорил о композиторском «нигилизме».

— А в инструментовке оперы примет участие театр, его дирижеры, концертмейстеры, наконец, наемные работники, ибо театр заинтересован в том, чтобы оркестровая часть спектакля звучала как можно лучше,— смеясь, в развитие этого положения говорил известный тенор.

К сожалению, эти утверждения имели основание. Легкомысленная часть композиторской молодежи действительно нередко рассчитывала на «иждивенческую» практику театров, которые в погоне за укорочением срока выпуска спектакля шли на приглашение «технических помощников автору», бравших на себя часть работы — гармонизацию, упорядочение модуляционных планов, инструментовку и т. п.,— что без ущерба для идейно-художественного целого никому передоверять нельзя. Эта порочная практика, в отдельных, но, к сожалению, все же не единичных случаях бытовавшая и в последующие годы, привлекала к опере охотников легкого успеха, которого можно достигнуть при минимальной затрате личных усилий за счет опыта и труда партнеров.

На конференции дебаты развернулись широко, и обильную пищу им дали 8 опер, показанных фрагментарно, но крупными

[1] Письмо от 27 сентября 1885 г.

сценами, с солистами, даже с участием хора, хотя и под рояль. В числе их были «Любовь Яровая» В. Энке, «Сын трудового народа» К. Макарова-Ракитина, «Станционный смотритель» В. Крюкова, «Боевые друзья» В. Шебалина, «Капитанская дочка» С. Каца, «Декабристы» Ю. Шапорина.

Всего две из опер — «Декабристы» и «Станционный смотритель» после их завершения шли на сцене. Сценическая судьба «Любови Яровой», поставленной в Ленинграде уже после Отечественной войны, была неудачной. Другие по разным причинам либо не увидели света рампы, либо не были закончены авторами. Тем интереснее вспомнить впечатление от показа этих произведений в момент, когда они находились еще на разных стадиях авторской работы. Знакомясь с фрагментами, можно было уловить метод композитора и либреттиста, проникнуть в секрет их «производственной кухни».

Конечно, уже и тогда впечатление наибольшей зрелости и законченности производила опера «Декабристы» (либр. А. Толстого и П. Щеголева), хотя это был вариант, сильно отличавшийся от позднейшей версии с ее акцентировкой политической стороны исторических событий. Тогда в «Декабристах» сохранялось многое от «Полины Гебль», и лирический элемент занимал преобладающее место. Нетрудно было уловить близость ариозной части оперы романсовому творчеству Шапорина с присущим ему выражением глубокого и искреннего чувства через нежный и гибкий распев, через приемы «вокальной акварели». Это убедительно контрастировало хоровым пластам, выписанным приемами «масляной краски», обнаруживавшим родство с монументальными ораториальными произведениями композитора; тогда как раз им завершалась симфония-кантата «На поле Куликовом» на стихи А. Блока.

В арии Анненкова (главного героя, впоследствии переименованного в Щепина-Ростовцева); большой дуэтной сцене Анненкова и Полины; песне цыганки на ярмарке; монологе матери Анненкова на фоне секвенции солирующего фагота — во всех этих «кусках» экспозиция характеров дана почти теми же выразительными средствами, какими переданы автовысказывания проникновенных по мелодике романсов «О чем ты воешь, ветр ночной?», «О, как на склоне наших дней нежней мы любим и суеверней» (тютчевских) или «Под небом голубым страны своей родной она томилась, увядала», «Когда для смертного угаснет шумный день» (пушкинских). Говорю опять же о первой редакции этих романсов. Здесь характерна прежде всего многонюансность музыки, выражающаяся в сложном и тонком сплаве распева и речитации, гибкости декламации, изобилии динамических оттенков. Все это присутствовало в показанных сценах «Декабристов», увлекших аудиторию свежестью и непосредственностью эмоций, естественностью и драматизмом сценических положений, простотой музыкального языка.

Вспоминается эпизод, разыгравшийся в ходе обсуждения оперы. Некоторые театральные деятели и критики предъявляли автору претензии по поводу затянувшейся работы над оперой, уже не раз объявлявшейся в газетных информациях завершенной и подготовляемой к постановке. Между тем у композитора зрела мысль о существенной перестройке замысла, о смещении его жанровой направленности в сторону эпики и героики. Замысел был смелым и трудным. Осуществление его потребовало многих лет работы, чего тогда нельзя было предвидеть. Шапорин кратко рассказал делегатам конференции о своих планах, пожаловался на занятость либреттиста А. Н. Толстого. Здесь речь его снизилась до шепота. Приложив палец к губам, он тоном заговорщика произнес:

— Только это должно остаться между нами.

Одобрительный смех свидетельствовал о том, что фактический виновник задержек в работе не только амнистирован, но и заслужил всеобщее поощрение.

Близка к завершению была и опера «Станционный смотритель» Крюкова (либр. М. Алигер), получившая хорошую оценку при обсуждении. Отмечали чистоту жанровых признаков «камерности», в которых выдержано произведение, в меру дозированные элементы симфонизма (в частности, в увертюре), мастерство ансамблей. Особенно одобрительно высказывались об ансамблях «в пику» воинствующей позиции нескольких молодых композиторов, отрицавших правомерность этой формы пения в опере как прием якобы нереалистический. Говорили о неравноценности музыкальных характеристик: рельефности партий Дуни, Минского, Смотрителя и «беглости» введенного в оперу образа Белкина. Указывали на недостатки: неуместность пушкинских слов «Узнаем коней ретивых», вложенных в уста деревенского лекаря; излишнюю чувствительность и красивость гармонических оборотов инструментального сопровождения, нивелирующих индивидуальные очертания вокальных характеристик.

Тепло была принята опера «Боевые друзья» Шебалина. К сожалению, она осталась незавершенной. Очень заинтересовал подход Виссариона Яковлевича к современной теме и порадовало обилие хорошей музыки, выписанной рукой мастера, что особенно ощущалось в приемах полифонической разработки. В отличие от большинства представленных на конференцию опер, в этом произведении отмечались приемы одновременного ведéния нескольких звуковых планов, самостоятельного развития параллельных музыкально-тематических линий, то есть то, что открывает огромные возможности перед режиссером, подсказывая ему, так сказать, сценическую полифонию.

Другую оперу — «Сын трудового народа» Макарова-Ракитина,— показанную в нескольких отрывках, также оставшуюся незавершенной (композитор погиб в начале Великой Отечествен-

ной войны), слушатели приняли как многообещающую творческую заявку. Понравился язык композитора, естественность и свежесть, свобода, с которой он вводил разговорную речь в вокальную ткань — прием, правда, опасный: пользоваться им можно только в умеренных дозах и лишь в исключительных случаях — либо на патетической кульминации, либо, наоборот, в незначительных бытовых эпизодах. Чувствовалось также, что бо́льшая часть аудитории (москвичи в первую очередь) симпатизирует личности и дарованию веселого, общительного и в то же время скромного юноши и авансирует его своим поощрением.

В ходе оживленной дискуссии, на которой с блеском выступали И. Соллертинский, А. Шавердян, В. Городинский, Э. Каплан, затрагивались существенные вопросы советской оперы, методов работы над ней; критиковались замыслы отдельных произведений и общие для тех или иных групп композиторов точки зрения на жанр, его специфику, задачи; обсуждались формы творческих связей между авторами и театрами.

Делались исторические экскурсы, подтверждавшие, что в высших образцах во все времена—от Глюка, Моцарта, Вебера и до Вагнера, Верди, Чайковского, Пуччини — опера вырастала из музыкально-сценических замыслов композиторов, что Гисланцони, Бойто, Мельяк и Галеви, Модест Чайковский и Бельский были не более чем литературными исполнителями воли авторов музыки. И этот тезис — об ответственности композитора за работу в целом, за выбор и трактовку темы, в том числе и за труд либреттиста, — был, пожалуй, самым существенным из всех высказанных на конференции положений.

В те годы начала развиваться издательская деятельность ВТО. Выпуск монографий о видных мастерах театрального искусства, альбомов, сборников статей служил существенным дополнением к дискуссиям, посвященным спектаклям или актуальным проблемам музыкально-сценического искусства.

Случилось так, что я оказался причастным к первым публикациям Ленинградского отделения ВТО. В 1938 году кабинет театроведения заказал мне книгу о советской опере. Писал я ее с увлечением, окунувшись в рукописные партитуры и клавиры, машинописные тексты либретто, полученные из театральных библиотек или от авторов; просиживал целыми днями в Библиотеке имени Луначарского для изучения отзывов прессы о каждой премьере и в музеях театров, штудируя хранящиеся там снимки сцен и персонажей, а также эскизы декораций и костюмов; беседуя с участниками постановок — дирижерами, художниками, актерами.

Как это происходило почти со всеми моими музыковедческими работами, вплоть до окончания книги «Советская

опера», я никому не показывал рукописи. Однако в порядке официального обязательства в начале октября, написав примерно треть книги и не будучи уверенным в успехе сделанного, отнес рукопись в ВТО, чтобы получить апробацию. Через несколько дней явился туда невзначай, без предварительной договоренности, заглянул в кабинет музыкального театра. Там находились Е. М. Кузнецов и С. С. Данилов. Они втянули меня в комнату, расхвалили сделанное, чем довели до конфузливого замешательства. После окончания рукописи я дал экземпляр на прочтение ответственному секретарю Ленинградского союза композиторов Льву Моисеевичу Круцу по его просьбе. На следующий день он телефонировал мне:

— Я пришел с вашей рукописью домой очень усталый, хотел отложить чтение на завтра, стал перелистывать, увлекся и прочитал все 257 страниц за ночь. Так и не спал.

Судьба книги «Советская опера», вышедшей в свет весной 1940 года, довольно примечательна. Она не вызвала ни одного печатного отзыва, но вошла в жизнь, и до настоящего времени является учебным пособием в консерваториях и музыкальных училищах. Ссылки на нее можно найти в работах, посвященных музыкальному театру тех лет и вплоть до наших дней.

Популярности, которую приобрела эта книга, в частности в актерской среде, я был обязан привлечением в состав ленинградской делегации на конференцию ВТО, о которой выше шла речь. Другим следствием общественного резонанса, который она имела, явился заказ мне исследования о советском симфоническом творчестве, поступивший от Научно-исследовательского института театра и музыки, с которым с этого момента у меня завязались тесные научно-творческие связи. Наконец, предложение Ленинградской консерватории читать в учебном сезоне 1940/41 года курс истории советской музыки для выпускников-музыковедов, принятое мной, безусловно также было откликом на признание данной работы в профессиональной музыкальной среде.

Мои занятия в консерватории проходили в форме семинара. На некоторых присутствовал заведующий кафедрой истории музыки СССР профессор С. Л. Гинзбург. Заходил директор консерватории П. А. Серебряков, с непосредственностью вторгавшийся в мою беседу со студентами, делясь личными впечатлениями от современных опер, вспоминая американского пианиста Генри Коула, который играл локтями и руками во всю их длину, плашмя ударяя по клавишам.

Молодежь с большим вниманием относилась к этим занятиям. Курс был нововведением, «первой ласточкой», что кажется странным сейчас, когда он введен повсеместно в методически разработанном виде в качестве обязательного предмета на всех факультетах. Но тогда это было новое слово. В классе впервые проигрывались советские симфонии, оратории, концерты, сонаты,

оперы и балеты, анализировались партитуры, только вчера звучавшие на концертной эстраде или сцене, впервые велся разговор о процессе становления и развития советского музыкального творчества, о борьбе направлений и стилей, пронизывающей этот процесс.

Я стремился привить студентам независимость личного подхода к произведениям, с которыми их знакомил, не давал ни «рецептурных» советов, ни канонизированных оценок, обрисовывая и сильные и слабые стороны музыки, которую мы слушали и разбирали, подчеркивая, что излагаю при этом личную точку зрения и жду того же от каждого, готовый вступить с оппонентом в любую дискуссию. На этой почве, помнится, были даже трения с руководством научной и учебной частей консерватории. Но я чувствовал, что такая установка импонирует учащимся, нравится им. Поздней весною 1941 года на последнем занятии староста класса Вера Николаевна Александрова, впоследствии заведующая кафедрой истории зарубежной музыки, преподнесла мне от группы букет цветов и произнесла теплую благодарственную речь. Было очевидно, что это не просто дань традиции, не только форма вежливости, но искренний жест, выражающий удовлетворение и признательность.

Весной 1940 года в издательстве «Искусство» вышла в свет и другая моя книга — «Оперное и балетное творчество Чайковского», приуроченная к 100-летию со дня рождения великого композитора. В ней, как и в большом очерке «Музыкальная драматургия балетов Чайковского», опубликованном в сборнике Театра оперы и балета имени С. М. Кирова и посвященном юбилею, нашла выражение страстная, с детских лет живущая во мне любовь к творчеству этого уникального художника. Много раз помогал мне в получении необходимых материалов, в том числе автографного экземпляра партитуры балета «Спящая красавица», заведующий нотной библиотекой Театра оперы и балета имени С. М. Кирова Николай Владимирович Мамуна, тонкий и умный музыкант, погибший вскоре после Великой Отечественной войны.

К тому времени я уже был автором нескольких опубликованных монографий («Шопен», изд. «Тритон», 1935; «Асафьев», Музгиз, 1937; «Шапорин и его симфония», изд. Лен. филармонии, 1934; брошюры о русских классических операх и балетах, изданные Театром им. Кирова) и машинописных рукописей («В. М. Дешевов», «Молодой Шостакович», «В. В. Софроницкий»), интенсивно работал над исследованием «Советское симфоническое творчество», заказанным Институтом театра и музыки. Вероятно, именно в связи с этой работой я был привлечен в качестве основного докладчика к участию в выездном пленуме Оргкомитета Союза композиторов СССР, проведенном весной 1941 года в Ленинграде и посвященном проблемам советского симфонизма.

Это мероприятие исключительно широкого размаха сыграло роль своего рода кульминации всего музыкального сезона, и не только в ленинградском, но и во всесоюзном масштабе. Оно длилось 13 дней (6—18 мая) и, кроме основательной теоретической и эстетической части (2 доклада, прения, заключительные речи), охватывало 6 симфонических концертов в Большом зале филармонии, 4 камерных — в зале Академической капеллы и 3 спектакля: оперу «Помпадуры» А. Пащенко и балет «Сказка о попе и его работнике Балде» М. Чулаки в Малом оперном театре, балет «Ромео и Джульетта» С. Прокофьева в Театре имени С. М. Кирова.

В концертах исполнялись произведения, получившие широкое признание или вызвавшие наибольшие споры, — «Поэма о Сталине» и Концерт для скрипки с оркестром А. Хачатуряна, Шестая симфония Д. Шостаковича, кантата «Александр Невский» С. Прокофьева, Симфония памяти Кирова В. Мурадели, сюита из балета «Тиль Уленшпигель» М. Штейнберга, Вторая симфония Л. Ревуцкого (в нов. ред.). Было немало «концертных премьер» — фортепианные концерты Б. Асафьева, О. Евлахова, Б. Клюзнера, симфонии Б. Майзеля, Н. Тимофеева, Симфония для струнного оркестра Ю. Свиридова, многочисленные «первые исполнения» в камерных концертах.

Исключительно представительным был состав участников пленума, посланных Москвой, многими городами Российской Федерации, Украиной, Белоруссией, Прибалтикой, Закавказьем, Средней Азией. Это был всесоюзный форум композиторов, музыковедов, музыкантов-исполнителей.

Доклад мой, посвященный рассмотрению основных этапов развития советского симфонического творчества (чему я предпослал краткий экскурс в предысторию для обозначения истоков и преемственных связей), а также характеристике проблем, стоящих перед композиторами сегодня, был встречен выступавшими в прениях очень тепло. М. Ф. Гнесин назвал его виртуозным, указав на обилие и разнообразие привлеченного материала, убедительность примеров, иллюстрирующих основные положения, и стройную компоновку формы изложения. Но, безусловно, меня в буквальном смысле этого слова затмил Иван Иванович Соллертинский. Его доклад, озаглавленный «Мировая симфоническая культура и советский симфонизм», длился два дня подряд — настолько емким оказалось его содержание.

Соллертинский ставил во главу угла задачу «радикального поворота от лирического к героико-драматическому симфонизму бетховенианского типа», говорил о «необходимости преодоления лирического этапа» в симфоническом творчестве советских композиторов и о «путях этого преодоления». Он раскрыл во всей глубине понятие «симфонической драматургии», увязал его с понятием подлинного новаторства; проследил преломление драматургических принципов Чайковского и Малера в симфонических

произведениях Мясковского и Шостаковича, закончив призывом к «борьбе за героический, боевой советский симфонизм».

Как всегда у Соллертинского, содержательный, программный доклад отличался блестящей формой, вызывая аплодисменты в моментах лаконичных, образных анализов-характеристик и при остроумных афористических шутках, отпускаемых по адресу тех, кто, как ему представлялось, тормозит развитие советского симфонического творчества, его движение по правильному пути.

Ленинградский пленум 1941 года свидетельствовал о зрелости творческой организации, прошедшей со времени основания короткий, менее чем 10-летний, но плодотворный, творчески насыщенный путь. Однако это было последнее крупное мероприятие, осуществленное Оргкомитетом Союза композиторов СССР в мирных условиях. Через месяц и 4 дня после него на страну обрушилась война, вероломно навязанная советскому народу гитлеровской Германией.

Глава IX

Война началась внезапно, на рассвете, в одну из летних ночей, которые в Ленинграде называются белыми, потому что они прозрачны и светлы. Почти на всем протяжении советской границы — от Белого до Черного морей—шли ожесточенные бои, лилась кровь, гибли мирные жители, в том числе дети и старики, застигнутые врасплох вероломным нападением жестокого и коварного врага.

Весть о войне к нам, жителям Ленинграда (и Детского Села), дошла в полдень следующего дня. Это было воскресенье, первое теплое, жаркое воскресенье, наступившее после холодных дней затянувшейся весны. Помнится, 1 июня, когда пушкинские парки уже зеленели всходами пышных газонов и обильной, но зябко трепещущей листвой, шел снег.

Естественно, что в первый жаркий воскресный день в пригороды с утра устремились ленинградцы. Парки, как и широкий плац, простиравшийся перед окнами нашей квартиры, заполнились народом. Приехало много гостей — моя мать, родители Анны, поэт Ангелис Лбовский, член поэтического кружка, собиравшегося под эгидой вдовы известного в свое время акмеиста Анненского,[1] человека причудливой и несчастливой судьбы; композитор Арапов с женой. Пришли и друзья-детскоселы —

[1] Кружок объедииял 6—7 человек; в него входили Елизавета Ивановиа Тавастшериа, Александра Александровна Папкович, жеиа иижеиер-коитр-адмирала и чл.-корр. Академии иаук Петра Федоровича Папковича, Надежда Алексаидровиа Крыжаиовская. Собирались примерио раз в 2 месяца то у Аниеиской, жившей в Пушкине недалеко от вокзала, то у Папковичей, то у Тавастшерна, то у меня.

композитор и пианист Всеволод Гаврилович Гамалей, ученик Бузони; молоденький Саша Иванов-Покровский, начинающий композитор, работавший механиком в кинотеатре.

Завтрак прошел оживленно и весело. Говорили о летних планах, шутили, смеялись. Вдруг кто-то заметил, что заполнявшая плац толпа стекается к громкоговорителю, установленному возле одного из подъездов дворца. Включили приемник и услышали голос В. М. Молотова, министра иностранных дел СССР, оповещавшего народ о чудовищном преступлении фашистской Германии, поправшей подписанный ею пакт о ненападении.

В какие-нибудь полчаса Пушкин опустел. Уехали и наши ленинградские гости. Жизнь перевернулась. Все понимали — начинается совсем новая, полная неизвестного будущего глава истории советского народа, этап его жизни, который потребует жертв, гигантских усилий в борьбе за отстаивание свободы и независимости, сохранение бесценных завоеваний, добытых в огне Октябрьской революции.

Перемены тотчас же сказались в быту. Уже днем были выключены частные телефоны, и мы потеряли возможность разговорной связи с Ленинградом. Анну вызвали в штаб МПВО, зачислили бойцом отряда, назначили на дежурство. Прекрасной, тихой, светлой ночью вместе с другими жителями обоих полуциркулей Екатерининского дворца мы копали траншеи возле Китайской деревни в Александровском парке. Из Ленинграда по радио передавались сигналы воздушной тревоги, а в 6 часов утра в понедельник 23 июня (в ту ночь мы не спали совсем) — первая сводка военных действий.

С того дня изменился весь тонус жизни, ее характер, режим. Это прежде всего сказывалось в направленности всех усилий к одной общей цели — посильному участию в борьбе, в помощи Родине, над которой нависла смертельная угроза.

Композиторы столкнулись с этим изменением пульса и устремленности жизни раньше всего внутри организации. Просторные комнаты Ленинградского союза композиторов, выходившие окнами на «колоннадную» улицу, носящую имя великого зодчего, и на небольшую красивую площадь, с трех сторон обнесенную классическими постройками Росси, в центре украшенную миниатюрным, овальной формы сквериком с бюстом Ломоносова,— эти комнаты были многолюдными и оживленными, как никогда раньше.

Ежедневно прослушивались новые, боевые песни. Их приносили Фарди, Прицкер, Юдин, Сорокин, Гольц, Леви, Соловьев-Седой, Жарковский, Желобинский, Маневич, Волошинов, Чулаки. Песни печатались на стеклографе и рассылались в воинские части. Шла запись добровольцев Народного ополчения (к 5 июля записалось 14 композиторов); Куйбышевский районный комитет партии «мобилизовал» нескольких композиторов, в том числе меня, для содействия парткомам и завкомам район-

ных учреждений в комплектовании отрядов Народного ополчения.

В Союзе установили круглосуточное дежурство. Хорошо помню одно из них. Оставшись в пустых просторных комнатах, гулких и тихих, я бродил, подходя к телефону, чтобы принять сообщения и распоряжения штаба МПВО, записывая в специальную книгу начало объявления воздушной тревоги и отбой. Выходил на маленький балкончик, обращенный в сторону Фонтанки, и любовался отсветами белой ночи на сторожевых аэростатах, застывших в небе, а в «тихие» минуты, присаживаясь к столу, писал партитуру симфонического скерцо «Летчики».

Днем нередко по нарядам группами выезжали в порт на разгрузку древесины и переноску ее от причалов в железнодорожные вагоны. Особенно усердно трудились молодые Фарди, Фризе, Хейф, старавшиеся показать выносливость, применить силы с наибольшей эффективностью. От них не отставали и старшие — Малаховский, Ушаков, Ямпольский, Затеплинский, Брайловский. Должно быть, со стороны казалось странным, как мы поднимали «музыкальными» руками большие планки и бревна, тащили их, прихватывая груз на разный манер: кто в обхват, кто поддерживая снизу обеими руками. Не обходилось без инцидентов. Случались столкновения одной группы грузчиков с другой, неожиданные падения, толчки и ушибы. Однажды Фарди с полчаса пролежал с опрокинутой головой, чтобы остановить кровотечение из носа от полученного удара.

Пригородные поезда ходили нерегулярно, с задержками, открывая «зеленую улицу» воинским эшелонам, и все труднее становилось вовремя попадать в Ленинград. Иной раз приходилось целый день оставаться в Пушкине, и тогда, вперемежку с дежурствами в канцелярии Екатерининского дворца по приему металлолома и облигаций госзаймов в фонд обороны и рытьем траншей, я работал над оборонными песнями и другими сочинениями военно-патриотического содержания.

По-прежнему великой радостью было в свободную минуту углубиться в парк. Но и здесь на каждом шагу подстерегали перемены: то увидишь под навесом деревьев артиллерийскую батарею, замаскированную сеткой защитного цвета, то натолкнешься на часового, требующего предъявить документы. Когда длительная воздушная тревога удерживала дома, я затворял окна с наклеенными на них крест-накрест бумажными полосками (это распоряжение Ленгорисполкома распространялось и на пригороды) и играл по преимуществу контрастные войне углубленно-лирические пьесы, в частности среднюю, E-dur'ную часть Второго концерта Рахманинова, как бы противопоставляя светлые, доброносные эмоции грозе и смятению навязанных извне военных событий с их разрушениями и жертвами. Нередко музицирование прерывалось зенитной пальбой, заглушавшей звуки рояля. Трудно было удержаться от того, чтобы не высу-

нуться в окно и не посмотреть, как на головокружительной высоте блестящими на солнце точками проплывали «мессершмитты», а вокруг них то и дело вспыхивали белые облачка разрывов.

Однажды ночью (в середине августа), разбуженные зенитной стрельбой, мы с женой вскочили с постелей, откинули шторы и наблюдали из темной комнаты, как где-то в районе Софии стремглав падал к земле объятый пламенем вражеский самолет, а в скрещенных лучах прожекторов на парашюте медленно снижался летчик.

17 июля было объявлено лимитирование продовольствия и введена карточная система, но кое-что из продуктов еще продавалось в коммерческих магазинах.

Началась плановая эвакуация промышленных предприятий, театральных и концертных организаций, музеев, вузов, школ, детских садов, а также гражданского населения. В Союзе композиторов тоже производилась регистрация на отъезд. Дзержинский, Чулаки, Волошинов, Соловьев-Седой уезжали в Чкалов (Оренбург) с Малым оперным театром. Фарди, Ашкенази, а позже Ходжа-Эйнатов, Попов, Прицкер отправлялись в Пермь с Театром оперы и балета имени С. М. Кирова. В Новосибирск с оркестром филармонии и Театром имени Пушкина уезжали Щербачев, Митин, Сердечков, Чичерина. К ним позже примкнул демобилизованный из армии Свиридов. С детским лагерем ЛОСК в село Шафраново близ Уфы направлялись Иохельсон, Гладковский, Лобковский. В Казани оказался Юдин, в Алма-Ате — Великанов, в Омске — Пащенко.

В конце августа консерватория эвакуировалась в Ташкент; мне предложили ехать с ней для продолжения чтения курса лекций по истории советской музыки, программу которого я разработал в течение июля и первой половины августа. Однако пришлось отклонить это предложение, во-первых, ввиду того, что моя 64-летняя мать чувствовала себя очень слабой и выехать из Ленинграда не могла; во-вторых в связи с предложением ответственного секретаря ЛСК Льва Моисеевича Круца, переходившего на работу в Политуправление Краснознаменного Балтийского флота, где он формировал композиторскую группу, занять его пост в Союзе композиторов. Предложение было поддержано начальником Управления по делам искусств Ленгорисполкома и уполномоченным Всесоюзного комитета по делам искусств Борисом Ивановичем Загурским. И я согласился, охваченный желанием активным и ответственным делом участвовать во всенародной борьбе за защиту города Ленина.

Работать на новом посту я начал в последней декаде августа, в разгар эвакуации и ежедневных выходов на сооружение оборонительных укреплений, когда враг достиг дальних пригородов. К этому времени мы с женой, бросив все имущество, выехали из Пушкина буквально за 2 дня до занятия его нем-

цами и поселились в квартире Х. С. Кушнарева, эвакуированного с семьей в Ташкент. Уже давал себя чувствовать голод. В столовых можно было пообедать только по талону, вырезанному из продовольственной карточки, причем обеды день ото дня становились меньше как по размеру порций, так и по калорийности.

В таких условиях главная задача руководителя заключалась в сплочении людей вокруг интересов и целей, которые пробуждали бы в них жажду деятельности, заставляли бы забывать о лишениях, бороться с «сигналами бедствия», подаваемыми организмом. Гордое чувство советского патриотизма, сознание личной ответственности за общее дело — вот единственное, что могло обеспечить перевес интеллектуального начала над неудовлетворяемыми биологическими потребностями. Подобную задачу я и поставил перед собой, стремясь к тому, чтобы не дать заглохнуть творческим замыслам, разжечь чувство гордости советского музыканта у каждого из своих товарищей, внушить мысль о превосходстве сил созидания над силами разрушения.

Наряду с выполнением общегражданских обязанностей, вытекающих из неотложных забот дня, все мы почти ежедневно музицировали, взаимно поддерживая огонь творческих устремлений. Разумеется, на первом плане стояла работа в оперативных жанрах — песни, частушки, вокального плаката, марша для духового оркестра. Присылали их в Союз даже те, кто не мог его посещать, например престарелые Н. П. Фомин или В. П. Калафати. Велась эта работа в тесном контакте с Городской военно-шефской комиссией, помещавшейся в соседнем подъезде на улице Росси, 2. С работниками этой комиссии — Л. С. Тагер, Е. П. Шкроевой, Е. М. Межерицкой — мы общались постоянно.

Для рассмотрения поступавших песен президиум собирался каждые 2—3 дня. Лучшие из песен быстро распространялись. Одной из первых, размноженных на стеклографе, была «Песня Народного ополчения» Виктора Томилина, принятая оборонной секцией ЛСК и президиумом «на ура». Правда, текст бойцов-ополченцев Ю. Забинкова и А. Смоляна был сделан наспех и оставлял желать лучшего. Появление песни было остро своевременным, а характер музыки отвечал требованиям момента. Порывистая устремленность мелодии, суровость простейших интервальных сочетаний, легко врезающихся в память, кованый ритм — все это сглаживало погрешности текста, смягчало не всегда удачный подбор слов и приблизительность рифм.

Нередко в те дни, как и позже в течение всей войны, к нам приезжали нарочные с передовой, привозившие стихи фронтовых поэтов (а позже, когда голод достиг апогея, в придачу к ним — буханку хлеба или пару селедок) с заданием срочно создать «именную» песню такого-то подразделения.

Мне, однако, казалось, что ограничиваться только злободневными жанрами нельзя, что ошибочно было бы приостанавливать творчество в других жанрах, хотя и рассчитанных «на дальний прицел». Некоторые члены президиума оспаривали эту точку зрения, но в конце концов согласились со мной. В результате просмотры и обсуждения крупных произведений, находившихся в той или иной стадии работы, проводились довольно регулярно. С большим оживлением прошли показы оперы Г. Попова «Александр Невский» (полтора акта, но уже в виде партитуры), Четвертой, Весенней симфонии. В. Желобинского, которую я играл с ним на двух роялях, концерта А. Маневича для колоратурного сопрано, фортепианного концерта Л. Ходжа-Эйнатова, моих «Летчиков».

20 ноября состоялся просмотр произведений Б. В. Асафьева. Жил он тогда в Театре имени Пушкина с женой Ириной Степановной и свояченицей Зоей Степановной в одной из артистических комнат нижнего этажа. Это было едва ли не первое его появление как композитора в нашей среде. До этого, общаясь с нашим братом, он подходил к нам не как товарищ по профессии, а в качестве высшего арбитра, представителя иной, смежной профессии. Авторитет его как искусствоведа и историографа был непререкаем, а вот как автора музыки композиторы не очень-то его признавали, хотя к этому времени он был создателем многих успешно идущих балетов. Чувствуя это, он сторонился творческих контактов, прятал свои замыслы, делясь ими лишь с очень ограниченным кругом самых близких ему доверенных лиц.

Стоило немалого труда уговорить его согласиться на этот просмотр. Однако, как только он пришел в полутемный, несмотря на дневное время, зал Союза (высокое окно-дверь, выходящее на балкон, было затянуто густой металлической сеткой для предохранения от осколков на тот случай, если бы взрывной волной были выбиты стекла), увидел себя окруженным доброжелательными, искренне заинтересованными в музицировании с ним людьми, среди которых были и близкие ему лица, лед быстро растаял. Он повеселел, стал общительным, охотно поделился планами, раскрыв портфель, доставал из него одну папку за другой. Играл он с большим подъемом, то и дело с улыбкой оглядываясь, чтобы по лицам слушающих следить за их реакцией.

Обстановка была несколько фантастической. На пульте рояля стояли зажженные свечи. Все были в пальто и шапках, и при малейшем движении на стенах шевелились громадные тени причудливой формы. Было нас человек 15. Все обступили рояль. Кто подпевал, кто наигрывал какой-нибудь подголосок. Раздавались поощрительные реплики.

Просмотр начался с фортепианных вариаций на тему Преображенского марша, мастерски исполненных Каменским.

Затем он и виолончелист Ананян сыграли инструментальный цикл «Суровые дни». Потом опять Каменский солировал, показав несколько фортепианных ноктюрнов и сюиту «Дифирамб», посвященную Ленинграду. После этого слово за клавиатурой взял автор, несмотря на видимую физическую слабость, темпераментно сыгравший балет «Граф Нулин» (по Пушкину), написанный для Студии телевидения, тогда только начинавшего первые шаги. В заключение познакомились с вокальным циклом «Весна» (на стихи Ф. Тютчева), который напевался с листа кем-то из присутствовавших.

Было видно, что Борис Владимирович переживает один из радостных дней творческой жизни. Это подтвердил оживленный разговор, почти диспут, последовавший за музыкой. В форме ответов на вопросы Асафьев прочитал, можно сказать, лекцию о методике композиторской работы, о стимулирующей роли, которую играет в ней постоянная тренировка (утончение) слуха, достигаемая записью музыкальных мыслей без помощи инструмента и «глазным» анализом чужих партитур.

По редкой случайности в эти часы не было воздушной тревоги. Мы гурьбой проводили маститого собрата до Театра имени Пушкина и дали взаимные обещания не порывать установившихся дружески-творческих связей.

Думаю, что именно сочетание энтузиазма, с которым мы отдавались музыке, в чем я усматривал не только творческую, но и моральную и политическую победу организации, особенно крепкое сочетание энтузиазма с выполнением гражданских обязанностей сплачивало нас. Наравне с населением осажденного города композиторы трудились на строительстве оборонительных рубежей. Правда, мы пользовались некоторыми льготами — вместо обычных многодневных нарядов отправлялись небольшими группами на день, большей частью в район Шушар и под Пулково. Однако формировать такие группы по 3—4 человека, на местах назначения объединявшихся с работниками других учреждений, становилось все труднее и труднее. Хотя осень стояла сухая, но дни делались прохладными. Работать целый день при постоянном недоедании было тяжело, особенно людям, не привыкшим к физическому труду. К тому же такие выезды были сопряжены с постоянной опасностью: районы работ обстреливались из минометов и подвергались бомбардировкам. Последнее обстоятельство имело, однако, меньшее значение, так как с последних чисел августа начались обстрелы города из дальнобойных орудий, расположенных в Дудергофе, Красном Селе и на Финском побережье, а с конца первой декады сентября — систематические бомбардировки.

Мне хочется назвать здесь отличников строительства оборонительных сооружений — композиторов Николая Андреевича Тимофеева, автора талантливой симфонии, исполнявшейся примерно за месяц до войны на симфоническом пленуме

Оргкомитета ССК, и оперетты «Солдатская женка», поставленной Театром музыкальной комедии; Николая Александровича Малаховского, скромного, благородного человека, беззаветно влюбленного в музыку, отличавшегося высоким ростом и исключительной близорукостью (читая афишу, он буквально прижимался лицом к стене);[1] Леонида Абрамовича Портова, в скромности и преданности музыке не уступавшего Малаховскому; Давида Наумовича Ямпольского; Рафаила Иосифовича Хейфа. Не всегда охотно, иногда даже выдержав накануне стычку со мной, они тем не менее приходили точно в назначенный утренний час в «походной» форме — в старых пальто и потрепанных ботинках, с рюкзаками за плечами, получали наряд и исчезали до позднего вечера.

Совсем новым в жизни ССК были военные занятия — освоение противогаза, овладение гранатой и стрельбой из винтовки. Занятия проходили через день. Чаще всего в тире на Московской улице, а иногда в клубном помещении в том же районе. Занятиями руководил молодой, строгий лейтенант, проявлявший большую требовательность. Разбирали, чистили, собирали винтовку. Стреляли в цель. Неожиданно для всех впереди остальных оказались удостоившиеся высоких похвал инструктора Н. А. Тимофеев и музыковед Александр Семенович Рабинович. По «кучности» попаданий (выражение инструктора) они вышли на первое место. Большинство же было на среднем счету, а Абрам Яковлевич Пейсин и Николай Карлович Ган числились в разряде безнадежно отстающих.

Разнообразные аспекты жизни организации отражала стенная газета «На военный лад», которую выпускали еженедельно и вывешивали на видном месте в просмотровом зале. Здесь энтузиастами заявили себя Александр Сергеевич Митюшин, Михаил Григорьевич Фрадкин, Абрам Яковлевич Пейсин.

Трудности и лишения нарастали. Несколько раз снижались нормы выдачи хлеба. Обеды «с вырезом талонов» становились все символичнее. Положение композиторов по сравнению с писателями, кинематографистами было значительно хуже. ССК в предвоенные годы был единственной в Ленинграде творческой организацией, не имевшей своего отдельного дома, а следовательно, столовой или ресторана. При введении рационирования питания это обстоятельство обернулось против нас: у нас не было «базы», которая допускала бы получение дополнительных лимитов на продукты, и члены ССК прикреплялись к столовым разных ведомств.

Вспоминая лишения, перенесенные в юности, я подавлял чувство голода настойчивым самовнушением: не думать о еде, быть всегда занятым. И это помогало. К счастью, дела, дейст-

[1] В первую блокадную зиму Н. А. Малаховский, ставший бойцом отряда МПВО, погиб во время ночного дежурства.

вительно важного, неотложного, ответственного, было непочатый край. Помогало и сознание общности судьбы всех ленинградцев, героические примеры многих. Я видел, как быстро сдавались те, кто незаметно для себя впадал в неизлечимую форму голодного психоза.

Выработав в себе подобный, разумеется, временный иммунитет к голоду, как бы ни болела голова, как бы ни слабели ноги, я старался в разговоре отстраняться от этой темы. Раз встретил Желобинского в военной форме. Он был культработником в воинской части, и это облегчало его «продовольственное положение» по сравнению с другими композиторами. Он пожаловался на недоедание. Я перевел разговор на другую тему. Это его раздражило. Он запальчиво спросил:

— Разве ты не хочешь есть?

— Хочу, но в первую очередь хочу другого.

В другой раз на улице я столкнулся с женой композитора М., художницей П. В ответ на вопрос о самочувствии ее мужа я услышал:

— Мой муж хочет есть.

Это взорвало меня. Ведь есть хотели все. Хотели, но не могли. И я сказал нелюбезно и даже грубо:

— Почему же он не ест? — желая подчеркнуть, что каждый должен довольствоваться тем, чем довольствуются все, не претендуя на исключительность.

Она восприняла мои слова как обиду. Много лет спустя после войны в домашнем кругу и при гостях корила меня ими.

Из музыкальных впечатлений ранней осенью 1941 года, пожалуй, наиболее сильное осталось от проигрывания Шостаковичем на рояле двух частей Седьмой симфонии, которую он тогда писал.

Это было в среду 17 сентября у него дома на улице Скороходова. Он уже получил документ на эвакуацию с семьей в город Куйбышев и «сидел на чемоданах» в ожидании дня и часа отлета. Мы сговорились, что приедем небольшой группой, в которую входили Ю. В. Кочуров, Г. Н. Попов, А. Я. Пейсин.

Собрались ранним вечером. В просторном кабинете царила несколько «бивуачная» обстановка. На диване и полу размещались упакованные к отъезду вещи. На пульте рояля рукописная партитура — огромные нотные листы необычного формата, заполненные густой россыпью нотных знаков, расставленных в свойственной почерку Шостаковича нервной манере, напоминающих издали конан-дойлевских «пляшущих человечков».

После кратких перемолвок, в продолжение которых Шостакович курил, сразу приступили к проигрыванию. Мы ждали необычного. И оно свершилось, увлекло и глубоко взволновало нас. Шостакович играл с подъемом, имитируя оркестровые краски, в ритмике обозначая строительную динамику формы, играл как бы рассказывая о переполнявших его чувствах

и мыслях. Мы с напряженным вниманием следили за величественным развитием темы главной партии, охватывающей двухоктавный диапазон, вырастающей из плотной массы струнных, поддержанных фаготами, и затем захватывающей весь оркестр; за интонационно и ритмически родственной этой теме, но фактурно контрастной ей, прозрачной и легкой темой побочной партии; за идиллическим дуэтом флейты-пикколо и первой скрипки, завершающим экспозицию.

В широкой панораме возникал образ Родины, могущественной, изобильной, картины дружного, радостного мирного труда. Чем протяженнее и полнозвучнее становилась картина, завершающаяся умиротворенными, тихими интонациями, с тем большей неожиданностью и внезапностью воспринимался образ угрозы, возникающей из еле слышного, как бы издалека доносящегося мерного стука военного барабана и разрастающейся до размеров сокрушительного звукового урагана.

Это был непосредственный слепок с сегодняшней, переживаемой нами действительности. Совершенно неизвестный до того прием музыкальной драматургии — отсутствие антиномических противопоставлений в экспозиции и конфликтная антитеза экспозиции и разработки — был продиктован самой жизнью. Нас не могло не поразить и то, что короткая броская тема разработки, вопреки многовековой исторически сложившейся традиции, не является трансформацией одного из образов экспозиции, а представляет собой совсем новую тему, новый образ, вторгающийся откуда-то извне; и сама «формулировка» темы, составленной из коротких, разделенных паузами сегментов по полтора такта, каждый из которых содержит в себе крупицы сухой, лаконичной и точной, как боевой приказ, речитации, и элементы примитивного маршевого напева. Больше всего поражал масштаб грандиозной, как многофигурная фреска, одиннадцатиколенной вариационной разработки, построенной на приеме непрерывного нагнетания звучности, постепенно заполняющейся скрежетом, лязгом, глиссандирующими пассажами, грохотом ударных. То была захватывающая батальная панорама, создающая живое впечатление грандиозной современной битвы с массовым использованием механических средств истребления, усовершенствованной техникой убийства.

Есть в этой разработке момент, когда давящая монотонностью тональность Ми-бемоль мажор, настойчиво вдалбливаемая от вариации к вариации, почти без отклонений вдруг переключается на Ля мажор. Непосредственно вслед за этим в звучность оркестра с новым мотивным рисунком врываются крики десяти дополнительных медных инструментов, оглушительная «банда» в составе четырех валторн, трех труб и трех тромбонов. Здесь происходит внезапный перелом. На высшей кульминации разработки «наплывом» возникает реприза (опять совсем

необычный, новаторский драматургический прием) — рельефные контуры первой темы, имеющей столь же утвердительный и волевой характер, как и в экспозиции, но искаженной интонацией боли и стона, окрашенной терпкой минорной тональностью (до минор с повышенными нижней и верхней медиантами). Остро трагедийно, переведенными из почти идиллического «душевного строя» представали другие звенья репризы — тема заключительной партии, выполняющей функцию связующей, и побочная тема, проводимая полутоном ниже, чем в экспозиции, и в минорном ладу.

После ошеломляющего впечатления, оставленного I частью, не раздалось ни единой реплики. Автор нервным движением раскрыл папиросную коробку и закурил, тем самым создав цезуру в исполнении. Мне кажется, что впечатление, произведенное сыгранным, несколько заслонило от нас содержание II части — Moderato (poco allegretto). Слушая эту прозрачную, подвижную музыку, следя за прихотливым бегом капризных и легких мелодических линий, приобретающих то доверительно интимный, лирический, то тревожный характер, мы как бы ощущали нависшую над ней исполинскую тень потрясшего нас впечатления от только что слышанного. Эпическое, объективное, переданное с огромной выразительной силой, как-то умаляло, чуть отодвигало лирическое, субъективное, хотя и воплощенное с тем же совершенством.

— А это как образ белой ночи в нашем городе, — сказал кто-то, кажется, Кочуров.

Все в один голос попросили повторить сыгранное. Но внезапно раздались звуки сирены, оповещающей воздушный налет. Дмитрий Дмитриевич предложил не прекращать музицирования, но сделать небольшой перерыв: жену и детей — Галину и Максима — надо было препроводить в убежище.

Оставшись одни, мы все еще молчали. Любые слова казались неуместными после только что прослушанного. Незаконченное симфоническое произведение, к тому же представленное не в многокрасочной оркестровой звучности, а в относительно бедном звучании рояля, произвело такое сильное впечатление, какого не оставляли впоследствии многократные исполнения симфонии в оркестре под управлением видных дирижеров, мастеров своего дела.

Думается, что это легко объяснимо: мы слушали и воспринимали рождение нового великого произведения, повествующего о том, что в те дни переживали сами. Нас гипнотизировала близость к таинственному, обычно скрытому от посторонних, процессу творческого созидания и совсем особая экспрессия и проникновенность авторского исполнения, наделенного всеми богатейшими ресурсами «шостаковичевского» пианизма, насыщенного возбужденностью, трепетом внутреннего состояния автора.

Вторичное исполнение усилило и углубило реакцию. На этот раз послышались горячие, восторженные восклицания. В сознании не унимались вибрирующие, будоражащие звуки. Но надо было спешить по домам. Воздушная тревога кончилась, но все знали — ненадолго.

До Кировского моста дошли пешком. Возле него сели в трамвай и, достигнув середины моста, увидели провалы наружной стены одного из дворцов на набережной, а вдали зарево пожаров — «плоды» воздушного налета. Увиденное перекликалось с только что услышанным. Впечатления от симфонии сливались с переживаниями непосредственных «событий дня».

Среди существенных мероприятий ССК, имевших не только художественное, но и политическое и этическое значение, были конкурсы на сочинение музыкальных произведений, предназначенных для армии и флота. Первый, посвященный XXIV годовщине Великой Октябрьской социалистической революции, состоялся в ноябре 1941 года. В закрытых конвертах под девизами было подано много песен и маршей для духового оркестра. В жюри входило 5 человек. Кроме меня, тогда уже председателя Ленинградского союза, заменившего на этом посту Шостаковича, который в середине октября улетел с семьей в Куйбышев, в состав жюри входили Б. В. Асафьев (председатель), Альберт Семенович Леман, заведующий музыкальным отделом Управления по делам искусств, Л. М. Круц, представитель Пубалта, и композитор Ю. В. Кочуров.

5 ноября провели итоговый просмотр. В продолговатой комнате с одним окном — жилище Асафьева в Театре имени Пушкина — было очень холодно. Хозяин встретил нас в драповом пальто, в теплой шапке и просил не раздеваться. Он сильно осунулся (как, впрочем, и все мы), побледнел, но говорил бодро и даже увлеченно.

— Вот смотрите: все приготовлено.

Он вынул листки почтовой бумаги, исписанные его изящным, слегка наклонным тонким почерком.

— Это — краткие аннотации на каждую вещь. Я проштудировал все досконально.

Такая подготовка облегчила и ускорила работу. Мы тут же пропевали песни, проигрывали марши. Вслух читался отзыв председателя, и большей частью никаких добавлений к нему не требовалось. Характеристики были подробно аргументированы и полностью убеждали. Когда вскрыли конверты с девизами, выяснилось, что премии присуждены: за песни — Витлину, Гольцу, Желобинскому, Кочурову, Прицкеру, Юдину; за марши — Калафати, Митюшину, Пащенко, Рукину, Фомину.

Работа длилась четыре с лишним часа. Вслед за этим завязалась беседа, сначала общая, затем, когда остальные члены

жюри ушли, у меня — один на один с Борисом Владимировичем. Говорили о военном и политическом «сегодня», о нашем музыкальном «вчера». Он высказывал мысли о характерных чертах русского патриотизма и особой природе патриотизма советского, соединяющего в себе чувство национальной гордости и беззаветной любви к социалистическому Отечеству; о драме русских художников-патриотов, покинувших родину в решающие дни ее социального обновления, не сумевших стать советскими патриотами и не имеющих за рубежом питательной среды для национальных патриотических чувств; о драме Шаляпина, Рахманинова, Коровина, Рериха, Фокина, Бунина.

В феврале лишения и страдания ленинградцев достигли апогея. Голод косил насмерть, прочно держались суровые 40-градусные морозы, транспорт не работал, освещение не действовало. В этот период Политуправление Балтийского флота объявило второй общегородской конкурс на песню, приурочив его ко Дню Красной Армии.

Жюри заседало в Военно-морском училище имени Фрунзе на Васильевском острове. Это было в двух шагах от жилого дома Академии наук, куда из разрушенной квартиры на Лермонтовском проспекте переселились моя сестра, сотрудник Института востоковедения АН СССР, и мама, медленно таявшая от дистрофии. Навещать их удавалось редко. Покрывать такое расстояние (мы жили, а вернее — ночевали в бомбоубежище Малого оперного театра, а дни проводили в Союзе) было и физически трудно и опасно. Путь лежал через Неву по льду. Простор широкой реки простреливался.

В жюри конкурса входили Л. М. Круц, Асланов — политработник Балтфлота, Г. А. Лев и А. С. Леман — от Управления по делам искусств, Т. Г. Паюсова — от Обкома партии, я — от Союза.

Заранее приготовленных аннотаций, которыми на ноябрьском конкурсе нас побаловал Асафьев, не было, и мы совещались довольно долго, играя и обсуждая каждую песню, иногда споря и далеко не сразу приходя к общим выводам. Премии, помнится, удостоились Н. Будашкин, Б. Гольц, Д. Прицкер, М. Юдин. Уже забылись названия премированных песен, но, думаю, что среди них была задорная «Как на зорьке застучали молотки» Будашкина и величаво-эпическая «Готовьтесь, балтийцы, в поход!» Гольца.

Связи с партийными организациями, городской и районной, наладились сразу, с первого дня работы, невзирая на отсутствие в СК своей партийной организации. Куйбышевский райком вызывал на различного рода заседания и для распределения нарядов на оборонные работы. Помнится, в райисполкоме этими вопросами занимался товарищ по фамилии Скрябин. Он старался получить возможно большее количество рабочей силы, но, присмотревшись к композиторам, предложил каждую канди-

датуру рассматривать со мной индивидуально. Вскоре с помогавшими мне в организационных делах композиторами Ф. А. Рубцовым, А. Я. Пейсиным и М. Г. Фрадкиным, который был назначен директором Музфонда, мы побывали у первого секретаря райкома товарища Лизунова и заручились его содействием на получение дров для Союза, нарядов на керосин, нужда в котором обострялась со дня на день в связи с ограничением в подаче электротока. Помогал он нам в делах эвакуации семей композиторов и по охране жилищ уже эвакуировавшихся.

Наши связи с райкомом партии и исполкомом, последовательно расширявшиеся,[1] в основном относились к кругу вопросов организационно-бытовых. Идеологические и художественные вопросы решались в контакте с отделом культуры Горкома КПСС, работники которого Т. Я. Карская и Т. Г. Паюсова проявляли постоянный интерес к деятельности Союза. В Смольном обсуждались проекты конкурсов СК к XXIV годовщине Великого Октября, планы создания «портативных опер» для малого состава участников и минимального «аккомпанирующего» ансамбля, опер, которые можно было бы легко транспортировать на мобилизационные пункты, в госпитали и военные клубы.

Карская и Паюсова познакомили меня с заместителем председателя Ленгорисполкома (в годы войны помещавшегося там же, в Смольном) Евгенией Тихоновной Федоровой, оказавшей большую помощь многим нашим начинаниям, как внутренним — по организации концертов, содействию издания произведений, так и внешним — по связи с «Большой землей» и, в частности, с детским лагерем, находившимся под Уфой. Она же облегчила мне встречу с председателем Ленгорисполкома и членом руководящей «тройки» по обороне города Петром Сергеевичем Попковым. Встреч с Попковым было всего три. Но к этому следует добавить несколько подробных телефонных разговоров, что в совокупности дало мне отчетливое представление о личности и стиле работы этого самоотверженного и энергичного партийного деятеля.

Была середина февраля 1942 года — самое страшное время ленинградской блокады. Из-за прекращения подачи тока несколько дней не работали хлебопекарни, вместо скудного пайка выдавалась мука. Все еще держались трескучие морозы и несколько суток подряд горели дома. Тушить пожары было некому и нечем — водопровод промерз. По телефону я связался с секретарем председателя Горисполкома Дорофеевой, отнесшейся ко мне приветливо и внимательно.

Первая встреча наладилась не сразу: назначался день и час для контрольного звонка, по которому дата приема снова переносилась. Так повторялось несколько раз. Наконец, встреча

[1] Весной 1942 г. мы давали концерт в помещении Куйбышевского РК КПСС для районного актива, а с осени писали песни по заданию райкома.

была зафиксирована на 19 февраля. Но произошла неожиданная осечка. С большим трудом добрался я до Смольного, поднялся в приемную председателя Ленгорисполкома, познакомился с товарищем Дорофеевой, оказавшейся очень симпатичным и любезным юным существом. И... услышал, что по непредвиденным причинам прием перенесен на завтра. Однако свидание наше сорвалось и на следующий день.

Снова начались телефонные переговоры с Дорофеевой, и наконец она сумела наладить встречу.

Хорошо помню день или, точнее, ночь 5 марта 1942 года. Председатель Ленгорисполкома принимал по ночам. Моя явка была назначена на 23 часа 30 минут, но я просидел в приемной больше часа, прежде чем был вызван в кабинет П. С. Попкова; посетители задерживались у него надолго, и это сдвигало график приема.

Пока я проходил по кабинету, он вышел из-за стола и, подойдя ко мне, протянул руку. На нем была серая тужурка военного покроя, высокие сапоги. Я пристально вглядывался в его лицо.

«Так вот он каков,— говорил я себе,— тот самый Попков, который в августовские дни, когда немецкое наступление лавиной подкатывалось к Ленинграду, подписал с Ворошиловым и Ждановым знаменитое воззвание к ленинградцам». Оно было расклеено по городу на стенах многих домов рядом со стихами Джамбула, начинавшимися словами: «Ленинградцы, дети мои! Ленинградцы, гордость моя!» «Вот он — один из доблестной тройки обороны города-героя!»

Вид его был усталый, что особенно выражалось во взгляде. Казалось, он делал усилие над собой, чтобы побороть усталость или хотя бы скрыть ее. Он жестом пригласил занять кресло и вопросительно ждал. У меня, конечно, были заготовлены бумаги со всевозможными ходатайствами. Но почему-то я вдруг забыл о них и стал обо всем говорить, торопясь, стараясь быть кратким и предельно конкретным. Говорил о нашей творческой работе, повседневных нуждах, связях с фронтом, наличном составе и его состоянии, продолжающейся эвакуации. Он слушал молча, внимательно, то и дело встречаясь со мной глазами, точно желая почерпнуть в моем взгляде что-то дополняющее слова, непроизнесенный комментарий к рассказу. Потом стал подавать реплики, задавать вопросы.

— Сколько же больных? И есть тяжелые? Кто же в самом худшем положении? Чем помогаете? А Управление культуры оказывает достаточную поддержку? Есть связи с «Большой землей»? Со Всесоюзным комитетом по делам искусств? Писали Храпченко, Беспалову?

Я старался отвечать обстоятельно и кратко.

— Ходатайство от Союза заготовлено? — подвел он наконец вопросом итоги беседы.

Я вынул из портфеля бумаги. Читая, он тут же красным карандашом наносил резолюции и, возвращая мне ходатайства, сказал:

— Вам надо лететь в Москву, установить связи с обоими комитетами — союзным и российским, с Оргкомитетом Союза композиторов, Музфондом, музыкальным издательством. Оттуда поезжайте в ваш детский лагерь на Урале, проверьте его деятельность, состояние детей, уход за ними. Дадим вам командировку.

Пожелав композиторам успехов в труде и борьбе, попрощался, протянув руку через стол.

Резолюции на наших ходатайствах я прочитал, уже выйдя из кабинета и приемной, в коридоре Смольного. Они гласили: десяти композиторам выдать рабочие продовольственные карточки 1-й категории; из специального фонда выдать единовременный паек в виде крупяных концентратов, сушеных овощей, сыра, вина; отпустить дрова для отапливания индивидуальных квартир и керосин, необходимый для работы.

Шел я из Смольного окрыленный. Была морозная, звездная ночь. Дышалось легко. На вымерших улицах — ни движения, ни шума. Воздушные тревоги тогда, в конце первого квартала 1942 года, стали значительно реже: устанавливалось преобладание наших воздушных сил над самолетами врага, да и зенитный «барьер» стал плотнее и гуще, чем осенью и в первые зимние месяцы.

Радостно было сознавать, что есть в городе авторитетная инстанция, есть большевики-руководители, которые думают о композиторах, заботятся о них, и что завтра я поделюсь с товарищами впечатлениями от знаменательной встречи, порадую их тем, что Горисполком выделил нам для облегчения труднейших условий сурового осадного быта.

В том же месяце, 21-го числа, я имел повторную встречу с Попковым, закончившуюся также благоприятными для Союза композиторов результатами. Потом я несколько раз беседовал с ним по телефону, иногда встречая отказ в некоторых просьбах, но всегда видя с его стороны заинтересованность, готовность обсудить любой вопрос, касающийся нашей организации. В самом конце марта товарищ Дорофеева позвонила и сообщила о приказе, подписанном Попковым, направить меня самолетом в Москву. Поездка эта состоялась, однако, лишь в середине июля, когда я вместе с начальником Управления по делам культуры Б. И. Загурским и председателем Союза художников В. А. Серовым вылетел в столицу на вооруженном пулеметом «дугласе», сопровождаемом двумя истребителями. С нами летело десятка полтора пассажиров, в том числе поэт М. Дудин, совсем еще молодой, в форме лейтенанта, и артистка Театра музыкальной комедии Одицкая. Над Ладогой самолет снизился до самой воды, чтобы быть менее заметным противнику.

Затем я долго не встречался с Попковым, напутствие которого Союзу композиторов действовало само по себе в нижестоящих инстанциях. Мы встретились в торжественной обстановке 3 июля 1943 года, в первый день вручения только что утвержденной медали «За оборону Ленинграда» трудящимся города-фронта. Торжество происходило в белоколонном Актовом зале Смольного, в котором, несмотря на ясный солнечный день, в полный накал горели парадные люстры. На правой стороне эстрады за столом президиума сидели руководители города — партийные, военные, гражданские — А. Жданов, А. Кузнецов, Я. Капустин, Г. Бадаев, Л. Говоров, В. Трибуц и другие в генеральских и адмиральских мундирах.

Попков стоял в центре эстрады и вызывал в порядке алфавита награждаемых. Мне он показался еще более усталым, чем при прежних встречах, хотя радостное выражение не сходило с его лица.

Моя фамилия приходится на вторую букву алфавита. И вскоре я услышал голос Попкова.

— Богданов-Березовский, Валериан Михайлович, председатель Ленинградского союза композиторов.

Он протягивает коробочку с драгоценной медалью, дает свидетельство № 40, поздравляет, и по легкой улыбке, тронувшей его губы, я вижу, что он вспомнил наши беседы.

Кратко, взволнованно, безыскусными словами, идущими от души, благодарили рабочие, колхозники, инженеры, педагоги, артисты, врачи Коммунистическую партию и Советское правительство за оценку их трудов. По окончании церемонии все группами снимались возле Смольного.

О страданиях и гибели близких мне ленинградцев я мог бы писать много. Мартиролог этот неисчерпаем. Приведу всего несколько примеров. В первую очередь — семью Генеров, сыгравшую благотворную роль в моей жизни в довоенные годы. Глава ее, Карл Владимирович, пианист, концертмейстер Гатоба, происходил из семьи обрусевших немцев, поколениями работавших в нотоиздательском деле не то у Бесселя, не то у Циммермана. Страстный меломан, он любил игру в четыре, шесть и восемь рук на двух роялях в большой трехоконной гостиной своей квартиры и обладал обширной нотной библиотекой. Жил он на Красной улице (бывшей Галерной) почти на углу Адмиралтейского канала, напротив парадного фасада дворца Бобринских — красивого архитектурного сооружения XVIII века. Сквозь широкие, украшенные миниатюрными скульптурными бюстами ворота виднелся мелкомощеный двор, симметричные двухэтажные «службы», вытянувшиеся по обеим его сторонам, а в глубине — колоннада главного корпуса и купы вековых деревьев небольшого, густо насаженного сада,

выступавших из-за крыш. Жена Генера — Зоя Петровна, одухотворенно нервная, очень живая блондинка с крупными карими глазами, была «стержнем» семьи. Весь дом держался на ней, хозяйке-труженице, любящей матери, пекшейся о сыновьях Вальтере и Володе, обеспечивавшей совершенно бесхозяйственному, вечно витавшему «в эмпиреях» мужу довольство, уют, покой. С утра до позднего вечера она была занята покупками, стряпней, стиркой, уборкой комнат, наблюдением за занятиями детей. Но в то же время успевала принимать друзей, затевать с ними игры в буриме, фанты, стихотворные соревнования, карнавальные вечера с самодельными костюмами и масками. Дранишников, друживший с Карлом Владимировичем, нередко бывавший у них в доме, называл ее «женщина-факел». Зоя Петровна создала в доме некий культ, посвященный мне и моей музыке.

Детишки росли в каждодневном нежном общении со мной. Они не могли без меня обходиться. Когда Алику (Вальтеру) минуло лет 8, я стал давать ему уроки композиции. Он был музыкально развит, охотно играл и сочинял небольшие фортепианные пьесы и романсы. Помню один из них — «В реке бежит гремучий вал, в горах безмолвие ночное» — с выразительной декламационной мелодией и остинатным аккомпанементом. С Бусей (Владимиром) мы сдружились на почве обоюдной склонности к шахматам, которыми увлекался и Карл Владимирович, а также проводя время в физических развлечениях — борьбе, кувырканьях, пятнашках.

Когда я познакомился с Генерами, мне было 20 лет. Но по наивности в житейских вопросах я едва ли не уступал даже 15-летнему. Отвергнуть культ, которым меня окружили в этой семье, я был не в силах. Он импонировал мне безусловной преданностью и размахом.

С первых недель войны на семью Генеров обрушились тягчайшие испытания. Сократилась до минимума работа Карла Владимировича, к тому времени уже ушедшего из театра и выполнявшего обязанности главного партитурного корректора в бюро переписки Музфонда. Заработок стал ничтожен. Голод начался в семье раньше, чем в домах большинства ленинградцев.

В течение сентября — ноября 1941 года о Генерах мне мало что было известно. На переходы из одного района в другой не было ни сил, ни времени. Многократные и длительные воздушные тревоги, обстрелы затрудняли выход на улицу. На улице Росси я находился на казарменном положении круглосуточно.

Однажды в конце сентября в Союз пришла соседка Генеров. Не застав меня, она передала через служащих о бедствиях, постигших моих друзей: Карл Владимирович еле ходит; Зоя Петровна поддерживает жизненный тонус семьи, что-то добывая, за всеми ухаживая. Однако помочь им я не мог. Я уже выменял на

хлеб единственные ценные вещи, без которых мог обойтись,— летнее пальто и наручные часы. Полученное за них было разделено между семьями мамы и родителей Анны. Я послал Карлуше письмо, выражая уверенность в том, что так или иначе сумею помочь им.

Следующая весть была уже роковой. Соседи Генеров сообщили через посланца, что 19 декабря Карла Владимировича нашли мертвым на набережной Адмиралтейского канала, что умерли Вова и Зоя Петровна. Тела их находятся в обледенелой квартире; старший мальчик Алик еще жив. Вставать с постели он не может. Так и лежит, с нетерпением ожидая прихода сестры Карла Владимировича Елизаветы Владимировны, приносящей ему раз в сутки из больницы, где она работает, немного еды, или соседки, навещающей его, чтобы укутать потеплее и утешить добрым словом.

— Вот ты и остался совсем один, Алик,— как-то сказала ему сокрушенно эта женщина.

— Нет. Не один,— ответил мальчик,— у меня еще есть Валериан Михайлович.

Увы! Короткий диалог этот был передан мне, когда Алика уже не было в живых.

Возможно, что современный читатель, не имеющий представления о том, какой была жизнь ленинградцев в блокадные годы, осудит меня за то, что я не спас маленького друга. Но сделать это я практически не мог, как не мог спасти жизнь матери, сестры, родителей Анны.

Таких «тотальных» вымираний семейств было много. Но еще многочисленнее были трагические смерти людей, остававшихся в одиночестве.

В феврале 1942 года в здании Большого драматического театра, где помещалось Управление по делам искусств, открылся стационар для работников искусств. Он представлял собой сочетание здравницы типа дома отдыха и лечебницы. Проходящим «курс восстановления сил» здесь было тепло и спокойно, им давался усиленный (конечно, лишь относительно) паек при сохранении карточек, оказывалась медицинская помощь. К их услугам были книги и журналы. Врачи ежедневно осматривали каждого.

Такие пункты — общегородские, районные, ведомственные — открывались в городе при малейшей возможности. Самый крупный из них обосновался в гостинице «Астория», куда посылали наиболее тяжелых дистрофиков.

В первый же «заезд» в стационаре Управления по делам искусств небольшое количество мест было предоставлено Союзу композиторов. Я приходил туда нередко, благо Большой драматический находился в двух шагах от улицы Росси, проведать товарищей, обсудить с тем или другим волнующую его личную, творческую или бытовую проблему. Картина в целом была

довольно жуткой. Истощенные люди, находившиеся здесь, чувствовали себя по-разному. У большинства преобладали открытое проявление радости по поводу своевременно полученной помощи и благодарность ко всем, кто в их глазах эту помощь олицетворял, — сестре-хозяйке, врачам, повару, работникам Управления по делам искусств, то и дело заходившим сюда. Но были озлобленные и павшие духом, выздоровление которых зависело не только от физического укрепления организма, но и от лечения психики, нервной системы.

В конце первой блокадной зимы в стационаре Управления по делам искусств находился Семен Адольфович Грес (Кукуричкин), музыкальный критик, с которым мне многократно приходилось встречаться в довоенное время, в прошлом неудавшийся пианист, но превосходный музыкант и разносторонне образованный человек, автор либретто оперы «Медный всадник» (по Пушкину), которое он написал для композитора Г. Н. Попова. Вид его пугал: потемневшая кожа лица туго обтягивала череп. Признаки телесных тканей трудно было обнаружить под кожей. Двигался он медленно. Говорил тихо, но ни на йоту не терял самообладания и продолжал жить интересами музыки. Психика его оставалась здоровой и ясной. Грес не становился «лежачим» больным, и это спасало его.

Семен Адольфович не был членом Союза, однако связи его с организацией были давние и тесные. Теперь они прервались: посещать дом на улице Росси сил не хватало. С тем большей пытливостью он расспрашивал обо всем и обо всех.

В стационаре мы виделись несколько раз. Потом я потерял его из виду. И вдруг в августе 1942 года, предварительно позвонив, он пришел ко мне на квартиру Кушнаревых, куда на летнее время я перебрался из бомбоубежища. Пришел, чтобы попросить поиграть ему. Он интересовался фортепианной сонатой, начатой мной еще до войны.

Это поразило меня. Сейчас он выглядел еще страшнее, напоминая движущийся скелет. Я пытался отговорить от музицирования, предполагая, что неизбежное при этом напряжение внимания утомит его. Но он настаивал. И я сыграл полторы части сонаты — все, что было готово. И тут меня ждало нечто еще более поразительное. Очень слабым, уже совсем тихим голосом (отдельные слова приходилось переспрашивать), останавливаясь подчас на полуфразе, он сделал разбор услышанного, давая оценки и характеристики и плану, и материалу, и целому, и деталям. Под конец высказал дельные советы — использовать третью тему I части в качестве коды финала, проведя ее в широко развитом виде. Уже после войны, когда удалось вернуться к этому сочинению, я так и поступил. Играя или слушая сонату, вспоминаю Семена Адольфовича, его посещение, прерывистые интонации и лихорадочно блестящие глаза с проницательным, умным взглядом.

С того дня мы не виделись. Несколько позже я узнал, что Грес умер у себя в комнате, запершись изнутри. Соседи спохватились, не видя его несколько дней, взломали дверь и нашли бездыханным возле великолепного «Бехштейна». Не думаю, чтобы он имел силы играть, но продолжал тянуться к источнику звуков, в мире которых жил всегда, видя в них символ прекрасного, возвышающего, преображающего жизнь.

Сходна со смертью Греса и кончина Бориса Гольца, талантливого композитора и отличного пианиста, незадолго до войны окончившего консерваторию по двум факультетам и принятого в члены Союза композиторов. Он был довольно широко известен как автор 24-х прелюдий, Скерцо для фортепиано, струнного квартета, романсов, Приветственной увертюры. Гольц примыкал к композиторской группе Пубалта, хотя и был (как Прицкер и Юдин) «гражданским» ее членом в отличие от военных пубалтовцев — Круца, Витлина, Минха, Будашкина, Соколова-Камина. Он не носил флотской формы и жил дома, где-то на проспекте Майорова, но ежедневно приходил в Училище имени Фрунзе, где его можно было встретить либо в «композиторской» комнате, либо в одной из столовых — офицерской или той, которая обслуживала вольнонаемных.

Уже несколько лет больной туберкулезом, Гольц к тому времени был сильно подкошен голодом. Одинаково ошеломляли как его худоба, казавшаяся неправдоподобной, так и бескровность лица и рук. Он почти не снимал странной длиннополой шубы с воротником из какого-то дешевого меха. Видимо, зябнул. Глаза горели нездоровым блеском. Речь была отрывистой, раздраженной. Когда в разговоре мы касались музыки и работы композиторов, он «отходил», восторгался тем, что его товарищи, как он выражался, «делают невозможное».

— Вот если только выживем, когда вернутся наши из эвакуации, я буду всем рассказывать о вас, Кочурове, Евлахове, Лемане, Рубцове, Животове, Каменском. Как это замечательно все, что вы делаете! И как это, в сущности, необъяснимо!

В другой раз, показав пальцы, похожие на выставленные в анатомическом музее кисти скелета, усмехнулся, бросил:

— Мне кажется, что я не играл много-много лет, что это было в какую-то совсем другую, далекую эру и что, случись надобность, сейчас мне не одолеть ни одного из этюдов Шопена и собственных прелюдий, не говоря уже о Рахманинове, Листе. И представьте — не жалею об этом. Сейчас не до игры! Действительно, совсем другая эпоха!

Невозможное, необъяснимое делал он сам, обессиленный, близкий к гибели и в то же время излучающий жизнь, заражающий ею и верой в нее своей музыкой. Помню, как я познакомился с его балтийскими песнями. Было солнечное мартовское утро 1942 года, мороз держался крепкий. Я пришел из бомбоубежища в нежилую квартиру с единственной целью

позаниматься за роялем, с которым долгое время был разлучен. Не снимая пальто и шапки, надев на руки перчатки со срезанными кончиками пальцев, прикоснулся к мертвящему холоду клавиш. Со мной был песенный сборник Пубалта, и первой проиграл я песню Гольца «Готовьтесь, балтийцы, в поход!»

Трудно передать, что я испытал, слушая широкий и гибкий мелодический запев, светлый и величавый, полный внутренней силы, волевого призыва к жизни. Еще сильнее эти черты выступали в маршевом припеве, поднимающем тонус песни градусом выше. Такими же «психологически озонирующими», углубляющими дыхание были его песни «Клятва» на стихи А. Чуркина, «Песня мести» на стихи В. Волженина, «Герои Ханко» на стихи Н. Брауна, «Песня третьего гвардейского полка», «Балтийский комиссар» и др.

Песни Гольца любили и пели в годы войны. Они были «на слуху» у краснофлотцев, но бытовали больше на концертной эстраде, чем в самодеятельности. Это объясняется сложным синтезом массовости и камерности, которыми отличался их стиль, отказом от элементарности гармоний и ритма, присущей большинству песен тех лет. Даже куплетная форма представала в них не стабильной, а развивающейся. Эмоциональный заряд песен был настолько действен, что их темы могли послужить материалом для симфонических полотен. Так оно и было бы, доживи композитор до окончания войны.

Случилось не так. В ту же весну из Пубалта сообщили: Гольца не стало. Несколько дней он не появлялся в Училище имени Фрунзе, и обеспокоенные товарищи послали нарочного к нему на дом. Там его нашли мертвым. Предельное напряжение сил оборвало эту одухотворенную, насыщенную творческим горением жизнь. Совсем как у Греса.

А вот смерть героя, павшего в бою с оружием в руках. Говорю о Викторе Томилине, погибшем под Невской Дубровкой, являвшейся одним из ключевых пунктов ожесточенных боев за Ленинград в северо-восточном направлении, на «пятачке смерти», где атаки почти не стихали. Несмотря на наличие «брони», которой пользовалось большинство членов Союза, он еще в сентябре подал заявление в военкомат о зачислении на курсы младших лейтенантов вместе с композиторами Фризе, Глухом и Оганесяном. И уже в ноябре воевал.

Я навестил всех четверых в училище, помещавшемся на Петроградской стороне где-то в районе Зелениной улицы. Это было 9 сентября, во вторник, после первой ночной бомбардировки города. Прием посетителей в училище разрешался раз в неделю, поэтому нельзя было откладывать посещение. Еще до окончания обычного дня в Союзе я пустился в путь. Добирался с трудом. Трамваи еще ходили, но то и дело надолго останавливались из-за воздушных тревог. На дорогу ушло более двух часов, и в училище я появился только под вечер.

В приемной — большом гимнастическом зале с турниками и деревянными «конями» с кожаным верхом—толпились посетители, по большей части женщины и девушки. Шла оживленная, но негромкая беседа группами, то озаряемая вспышками смеха, то перебиваемая всхлипыванием.

По вызову дежурного появились все четверо моих товарищей, остриженные наголо, в гимнастерках, заправленных под широкие пояса, в высоких сапогах. Особенно странно было видеть в военном обмундировании Фризе, типично штатского застенчивого юношу. Зато кому шли и форма и военная выправка — это Томилину. Он был спокоен, серьезен, приветлив. Улыбался. Расспрашивал о Союзе композиторов, кто и куда эвакуирован, кто остался, чем заполнены наши дни. О себе говорил мало. Но чувствовалось, что воевать он будет самоотверженно и честно, как делает все.

Это была последняя наша встреча. В течение семи месяцев от них не поступало ни писем, ни каких-либо известий. В начале мая через Управление по делам искусств сразу пришло два известия: ранен Глух и находится в госпитале; убит Томилин. А вскоре мы узнали о гибели Фризе и о том, что Оганесян пропал без вести.

Все тяжело переживали потерю товарищей. К их числу позднее мы причислили композиторов Вениамина Флейшмана, Иванишина, музыковедов Н. Шастина, Поллака, Гергелевича, Л. Полюту и ряд других. Особенную боль причиняла смерть Томилина. Мы гордились его подвигом, радовались, что он оправдал нашу глубокую веру в исключительность его моральных и волевых качеств. Но не могли примириться с тем, что его среди нас никогда не будет.

Мы думали: как он попал под Невскую Дубровку? Сам ли добился назначения на этот решающий участок ради выполнения своего долга? Или это прихоть случая в ходе распределения назначений? На этот вопрос не находилось ответа. Но мы знали — в любом случае он ничего не предпринял для облегчения собственной участи и встретил смерть мужественно, лицом к лицу, наступая на врага, чтобы предотвратить или отбить вражеское наступление. Он знал, во имя чего отдает молодую жизнь, обещавшую расцвет крупного и свежего композиторского таланта. Шел на это сознательно и бесстрашно, с убежденностью и самоотверженностью истинного советского патриота.

Я рассказал о некоторых из многочисленных потерь, понесенных нами в годы войны. Повторяю, этот рассказ мог бы быть намного расширен. Но, пожалуй, лучше несколько сместить ракурс темы и перейти к разговору о тех, кто преодолел умирание, остановил смерть, безжалостно приближавшуюся в проявлениях прогрессирующей слабости, упадка сил, потря-

сения и износа нервной системы. Таких тоже было великое множество.

Первым из них хочется назвать Бориса Ивановича Загурского — коммуниста, члена партии с 1919 года, музыковеда, автора книги о Глинке, выпущенной Музгизом в предвоенные годы, начальника Управления по делам искусств Ленгорисполкома как до войны, так и после нее и на протяжении всех лет осады города. Человек большого отзывчивого сердца, он по личной инициативе спас не одну сотню, если не тысячи жизней людей искусства, признанных мастеров и безвестных. Как истинный патриот, он ушел добровольцем на фронт в дни формирования Народного ополчения, был демобилизован после ранения и возвращен на ответственный пост. Неутомимый организатор и талантливый руководитель, он в разное время возглавлял Ленинградскую консерваторию и Академический Малый оперный театр.

Принципиальность и прямота были преобладающими чертами натуры этого скромного и смелого человека. Они вызывали уважение и привязанность к нему, но иногда порождали личных врагов. Он был верен до конца в дружбе, мог отстоять товарища, находящегося в опале, если считал обвинение несправедливым или недоказанным. Но он не забывал содеянное зло, особенно в свое время не разоблаченное, и в таких случаях отстаивая правду, держался открытой наступательной тактики, не боясь авторитетов.

Я знал его еще до войны. Но знал мало, можно сказать «издали». Нас как-то познакомил Михаил Александрович Глух, один из его близких друзей. Однажды Загурский заехал ко мне в Пушкин на мотопеде. Любимой формой отдыха были для него поездки в пригороды. В беседе на музыкальные темы наружу непроизвольно выступили и общность взглядов на многие явления музыкальной жизни и взаимосимпатии к человеческим свойствам каждого. Вскоре мы обменялись подарками: я преподнес ему «Советскую оперу», он мне — «Глинку».

Война сблизила нас крепко и прочно. В первую же блокадную зиму (разумеется, и в течение всей войны) мы виделись часто. Как председателю Союза композиторов мне часто приходилось обращаться к нему за помощью, указаниями, советами. Сам он, при всей разносторонности творческих и деловых связей с художественными организациями и, соответственно, с деятелями искусств всех «родов оружия», как музыкант особенно тяготел к нашей организации, уделял ей и каждому, кто входил в нее, пристальное, доброжелательное внимание.

Появился он в Управлении по делам искусств в марте 1942 года, как только оправился от ранения, полученного в бою. До этого по всем, в том числе и музыкальным вопросам, мы имели сношения с его заместителем Петром Ивановичем Рачинским, а также с Георгием Абрамовичем Львом и Аль-

бертом Семеновичем Леманом, возглавлявшими театральный и музыкальный отделы. Контакты с ними установились самые тесные. Когда пришел Загурский, почва для сближения с ним была подготовлена.

Однако совместная работа началась со стычки. На первом же приеме Загурский, осунувшийся, с посеревшим лицом, но улыбающийся, усадил меня рядом с собой, припоминая довоенные встречи, стал расспрашивать о делах Союза. В темном свитере и валенках с отворотами, он был похож скорее на секретаря заводской парторганизации или хозяйственника, чем на руководителя учреждениями искусства. Это впечатление усиливалось благодаря простоте, можно сказать, некоторой простоватости очертаний и линий лица и такой же простой манере держаться. Только лоб, высокий, открытый, а под ним умные, проницательные глаза с живой искоркой, меняющиеся в выразительности — то задорно насмешливой, то ласковой и даже нежной, а то вдруг раздраженной и озлобленной, выдавали человека напряженной и острой мысли, глубокого чувства, развитого эстетического вкуса. При слушании музыки, обозрении картины или эскиза театральной декорации, при высказанном кем-либо мнении о произведении искусства он реагировал мгновенно мимикой, и лицо сразу теряло свойственную ему простоватость.

Еще до произнесения им первых слов, по одному взгляду улавливалась его реакция — степень одобрения или восхищения, разочарованности или равнодушия.

Дружелюбное и мирное течение нашей беседы вскоре прервалось вспышкой взаимного раздражения. Я проявил настойчивость в требовании помощи членам Союза — заказов и приобретения произведений, отправки наиболее «сдавших» в стационар. По-видимому, тон мой задел собеседника категоричностью и, возможно, подбором недостаточно уместных выражений. Загурский ответил резко:

— Да позвольте, кто же у вас остался? Основные-то силы — Шостакович, Дунаевский, Щербачев, Дзержинский, Желобинский, Чулаки, Чишко уехали. Стоит ли овчинка выделки, рассудите сами!

Тогда рассердился я. Запальчивым тоном стал перечислять оставшихся в Ленинграде композиторов и музыковедов, среди которых находились Асафьев, Оссовский, Фингерт, Пащенко, Животов, Дешевов, Кочуров, Леви, Леман, Гольц, Витлин, Минх, Носов, Маклаков, Чичерина, Маневич и многие другие. С особенной горячностью просил помощи для молодежи, недавно принятой в Союз, но растущей буквально на глазах и уже играющей в жизни организации активную роль, выдвигая на первый план О. Евлахова и М. Матвеева. В пылу полемики обвинил начальника Управления по делам искусств ни больше ни меньше, как в «застылости оценочных критериев»

и в «не внимании к живой диалектике творческого процесса». И демонстративно ушел, оставив вопрос нерешенным.

На следующий день неожиданно для всех Загурский появился у нас на улице Росси, возобновил прерванную беседу. Хотя не произнес каких-либо извинительных слов, дал понять, что хочет загладить происшедшее.

Сочувствие и внимание к попавшим в беду, особенно к тем, кто отличался скромностью, не умел постоять за себя, было свойственно ему в самой высокой степени. Замечая признаки угрожающего упадка сил у кого-нибудь из многочисленных посетителей Управления по делам искусств или сотрудников его аппарата, особенно из «низшего персонала», он старался изыскать возможность помочь — снабдить талоном на обед в «бескарточную» столовую, отвоевать вне очереди место в стационаре и нередко делился собственным скудным пайком.

Буквально через несколько дней после возвращения Загурского на пост начальника Управления по делам искусств мы хоронили Николая Петровича Малкова, угасшего от воспаления легких в комнатке на улице Плеханова, которую он называл «спичечной коробкой». Мало кто знал о неимоверных трудностях, связанных в то время с захоронением, которым, в сущности, никто не занимался. Трупы лежали в квартирах, на лестницах, в подворотнях, на улице. С первыми симптомами потепления население вышло на очистку города от снежного и ледяного покрова, трупы свозили грузовиками в братские могилы на окраинных кладбищах. Для Малкова Загурский добился совершенно невозможного — разрешения захоронить его на Литераторских мостках Волкова кладбища, которое в годы войны было наглухо закрыто.

Хорошо помню это печальное утро, морозное и светлое. Вдова Малкова — Евгения Петровна просила меня сыграть на пианино нечто вроде музыкальной эпитафии. Труп положили на салазки и повезли по улице Дзержинского, сменяя друг друга, мы с женой и супруги Пащенко, близкие друзья Николая Петровича. Загурский обещал быть, но прийти не смог, что мы и предвидели. Зато прислал «за себя» одну из сотрудниц управления со словами сердечного «последнего напутствия».

Занят он был почти круглосуточно. С раннего утра в его приемной толпился народ — представители творческих союзов, театров, художественных вузов, киностудий, концертных организаций, работники военно-шефской комиссии, фронтовики, нередко с автоматами, перекинутыми через плечо, частные лица. Он был нужен всем и каждому потому, что держал в руках все нити, связующие любое учреждение искусства с партийными и советскими органами власти, и потому еще, что пользовался общим доверием, репутацией справедливого, доброго человека.

Утренний прием то и дело прерывали телефонные звонки. Его вызывали куда-то, о чем-то запрашивали, он давал справки, советы, указания или звонил сам, добиваясь в Горвоенкомате отсрочки по призыву, в Торготделе Исполкома — повышения категории продкарточки, в Горздравотделе — получения медикаментов или места в больнице. Это был ежедневный поточный конвейер, который мог утомить даже стороннего наблюдателя. А Загурский не уставал или, точнее сказать, преодолевал усталость, не теряя энергии и бодрости. Днем его видели и в Смольном, и в райкоме, и в Союзе художников, и даже в зоопарке, где он опекал зверей, поскольку зоопарк был подведомствен Управлению по делам искусств, и у нас, на улице Росси, где он разом «убивал двух зайцев» — присутствуя на заседаниях военно-шефской комиссии и на очередном прослушивании новых произведений, по поводу которых всегда высказывался музыковедчески аргументированно и доброжелательно.

Не следует, однако, думать, что доброта его имела что-нибудь общее с либеральностью. Он был непримирим к проявлению недисциплинированности и недобросовестности, к антиобщественным настроениям, трусости, нечестности, подхалимству. Помню, ранней весной 1942 года, узнав, что одна известная певица отказалась выехать с шефским концертом в Кронштадт, гневно, хотя и со смехом, воскликнул:

— Тогда я наступлю ей на живот!

И снял ее на несколько дней с питания в «артистической» столовой, где обеды выдавались без выреза талонов продкарточек.

Отчетливо помню «диалог взглядов», которыми мы обменялись на аэродроме в Москве в день отлета из многодневной командировки. Дело было в начале августа 1942 года. Мы трое — Загурский, я и В. А. Серов — стояли в очереди к окошечку, где оформлялись документы и выдавались билеты. Первым к окошку подошел Загурский. Оформление несколько затянулось. Между Загурским и тем, кто производил оформление, произошла переброска репликами, которых я не слышал, но уловил по их повышающемуся тону назревание конфликта. По-видимому, выведенный из себя волокитой и невниманием к ленинградцам, возвращающимся в осажденный город, Загурский вспылил. За спиной оформляющего в окошечке показалась фигура полковника. Он взял документы у оформляющего и, протягивая их опешившему Борису Ивановичу, резко приказал:

— Этого крикуна не оформлять!

Затем обернувшись ко мне, бросил:

— Следующий!

Я встретился глазами с Загурским. И прочел в них напряженное ожидание, вопрос, гнев, беспокойство, призыв. Стараясь сохранить спокойствие, я вежливо обратился к полковнику:

— Этому товарищу нужнее, чем мне, быть завтра в Ленинграде. Прошу вас раньше оформить его выезд.

Тогда опешил полковник, привыкший к тому, что места берутся «с боя». Секунду он молчал. Потом устало махнул рукой и процедил:

— Ну, давайте!

Загурский и Серов улетели. Мое оформление было перенесено на завтра.

На следующие сутки, ночью, когда наш самолет, сопровождаемый истребителями, пролетев бреющим полетом над Ладогой, приземлился на аэродроме, я с тревогой выгружал продуктовые дары, посланные Ленинградскому союзу Оргкомитетом и Музфондом, ломая голову над тем, как доставить бесценную поклажу в город. Каково же было мое удивление, когда в сумраке — шел четвертый час утра — я увидел приближающегося к самолету шофера Управления по делам искусств Георгия Ивановича, а за ним Загурского, приехавшего встретить меня.

Кстати сказать, совместная поездка в Москву, длившаяся без малого месяц, сблизила меня с Борисом Ивановичем. Мы жили в гостинице «Метрополь» в одном обширном номере. Я температурил, сильно знобило, и иногда целыми днями приходилось лежать. Это была не простуда, а всего-навсего реакция на перенесенное, связанное с резкой переменой обстановки. Загурский заботливо ухаживал за мной, доставал термометр, стрептоцид, аспирин, витамины, приносил откуда-то вино.

Целый день и здесь его обступали посетители — артисты, журналисты, военные, москвичи, эвакуированные ленинградцы, жители других городов, командированные в Москву, директора театров и филармоний. И здесь он нужен был всем. К нему тянулись как к первоисточнику, чтобы узнать новости о жизни и борьбе города-героя.

Я увидел, с каким уважением и дружеской привязанностью относились к нему начальники обоих комитетов по делам искусств и Всесоюзного — Михаил Борисович Храпченко и Всероссийского — Николай Николаевич Беспалов. Оба уделяли ему много внимания и времени, принимали вне очереди, звонили к нему, организовывали просмотры работ ленинградских художников и композиторов, содействовали их публикации, размещали госзаказы. В Ленинграде он был душой всех крупных художественных мероприятий, из которых каждое для своего осуществления требовало неимоверных усилий, преодоления бесчисленных препятствий.

Выставки картин, плакатов, графических работ ленинградских художников; «спасение» симфонического оркестра Ленинградского радиокомитета во главе с Карлом Ильичем Элиасбергом и организация открытых симфонических концертов,

сначала в помещении Драматического театра имени Пушкина. затем в Большом зале филармонии; открытие оперного и балетного театра; проведение цикла камерных концертов в зале Театра под руководством Е. Деммени на углу Невского и Садовой, к подготовке которых были привлечены А. В. Оссовский, Зоя Лодий, А. Д. Каменский, Е. П. Студенцов; ленинградский тур Всероссийского конкурса музыкантов-исполнителей, состоявшегося в Свердловске в конце 1943 года, и многие, многие другие важнейшие явления художественной жизни в осажденном городе — всем этим мы были обязаны прежде всего ему. В том числе — первым исполнением Седьмой симфонии Шостаковича.

Событие это произошло в воскресенье 9 августа 1942 года. Накануне я присутствовал на генеральной репетиции, попав на нее чуть ли не прямо с аэродрома, и уже тогда целиком проникся совершенно особой атмосферой предстоящего концерта. Героями дня были, конечно, прежде всего автор, к сожалению, отсутствовавший, дирижер Элиасберг и оркестр, отдавшийся интерпретации труднейшей партитуры с величайшим энтузиазмом.

В вечер премьеры ярко освещенный Большой зал филармонии с его красивым сочетанием ослепительной белизны, позолоты и мягких тонов малинового бархата, с безупречными архитектурными пропорциями, выглядел праздничнее, чем во время самых торжественных концертов довоенного времени. По сравнению с обликом уличных зданий, покрытых ранами, он казался явлением из сказочного, прекрасного мира. Действительно бережно сохранил этот зал исполнявший обязанности коменданта старейший артист оркестра — литаврист Арсений Арсеньевич Петров.

Зал был переполнен предельно. В места за ложами поставили дополнительно много стульев. Но и стоящих было великое множество в партере и на хорах. Создавалось впечатление, что в филармонию пришел весь город — интеллигенция, рабочие, служащие, учащиеся, что фронт прислал сюда отряды бойцов и офицеров. Присутствовало все руководство города-героя — партийное, военное, гражданское.

Нельзя говорить о впечатлении от исполнения симфонии. Это было потрясение, которое испытывали все — и слушатели, и исполнители, читавшие нотные листы точно живую повесть о самих себе.

Однако следует помнить, что обеспечить реальную возможность исполнения антифашистской симфонии, родившейся в Ленинграде и триумфально обошедшей крупнейшие симфонические эстрады мира, в условиях города, находящегося в кольце осады, удалось ценой поистине героических усилий.

Надо было получить еще не изданную авторскую партитуру. И ее своевременно доставили самолетом из Куйбышева. Надо

было расширить состав оркестра за счет добавления духовых медных и ударных инструментов. Это оказывалось возможным при условии временной демобилизации призванных музыкантов и отзыва их с фронта. Необходимо было в возможной степени уменьшить опасность обстрела Большого зала филармонии. Удалось добиться эффективных результатов и в этом: в течение всего дня 9 августа наша артиллерия засекала и подавляла фашистские батареи. Бо́льшая часть этих разнообразных действий, казалось бы мало связанных одно с другим, зависящих от решения различных инстанций и все же координированных, была заслугой Загурского.

Нельзя не уделить несколько строк скромнейшему человеку и истинному герою, фанатику, одержимому неистребимой страстью к своему делу,—Роману Ильичу Груберу. В первую же блокадную зиму он обессилел от дистрофии. Жена возила его на саночках в Типографию имени Володарского, где он проводил то дни, то ночи, убеждая, заклиная, умоляя наборщиков, метранпажа, корректоров продолжать работу по выпуску второго тома его «Всеобщей истории музыки». Нельзя без волнения читать его рассказ о неправдоподобной, фантастической эпопее издания этой книги в период высших бедствий, выпавших на долю ленинградцев. «Скудный паек приводил к тому, что многие рабочие слабели,— пишет он,— и нередко гибли от дистрофии... в цехах из-за выбитых стекол стало так холодно, что густела краска», а «необходимость переставлять холодные, как лед, формы приводила к обмораживанию рук». О завершении многострадальной эпопеи Грубер писал: «Никакой, самый строгий приказ не мог бы побудить измученных и голодных людей сделать то, что они сделали в знак уважения к труду, к автору, лежавшему тут же в печатном цехе на стульях, тоже измученному, тяжело больному, сроднившемуся за много месяцев с коллективом типографии. И чудо совершилось. Всю ночь работали печатные станки... то и дело подбегали ко мне с разных сторон показывать пробный оттиск, выяснить, не нужна ли дополнительная правка и т. д. К утру по 200 экземпляров всех недостающих листов было отпечатано, а меня скорая помощь отвезла в Смольнинскую больницу, где немедленно оперировали».[1]

Современному читателю трудно, а может быть, и невозможно представить себе обстановку, в которой протекала жизнь группы композиторов и музыковедов в осажденном Ленинграде. Сначала численно значительная, к началу 1943 года она насчитывала всего 30 с небольшим человек, что объясняется безвременной кончиной многих, а также эвакуацией, которая продолжалась с перерывами в течение первых двух лет войны.

[1] Р. Грубер. Как печаталась книга.— Сб. «Музыка продолжала звучать». «Музыка», Л., 1969, стр. 150.

Чтобы пополнить нашу группу, мы ввели институт стажеров — начинающих композиторов, которым предоставлялась постоянная консультация старших товарищей.

Стажеры А. С. Гурина, И. М. Лотман, А. Смолиевский принимали деятельное участие в работе Союза. Сформировали и исполнительскую группу в составе пианистов А. Д. Каменского и К. А. Кипарской, певиц Н. В. Петровой и Е. А. Боголюбовой, скрипача С. И. Панфилова, балалаечника Б. С. Трояновского. Все они участвовали в шефских концертах, устраивавшихся в воинских частях и госпиталях.

Со второй половины 1943 года состав Союза стал пополняться за счет демобилизованных и возвращающихся из эвакуации. С «Большой земли» приходили письма с просьбами прислать вызовы на возвращение в родной город. Это было делом нелегким. Тактично и доброжелательно в этом помогала нам Е. Т. Федорова, заместитель председателя Ленгорисполкома.

Жизнь и работа шла в каждодневной напряженной борьбе с воздушными и артиллерийскими налетами (дежурства на крышах, тушение зажигалок, ликвидация разрушений), с растущими трудностями быта, с физическим угасанием организма. «Цезур» не было. Летом возделывали огороды на большом участке, отведенном на станции Бернгардовка. Дружной компанией, с лопатами, граблями, ведерками для поливки грядок, с кульками семян, полученных в райисполкоме, уезжали поездом на целый день и возвращались поздно, нередко высаживаясь на станции Кушелевка, не доезжая до Ленинграда, так как дальше поезд не шел, опасаясь обстрела района Финляндского вокзала. В огородных «вылазках», в основном по выходным дням, участвовали и члены семей, так что группа иной раз получалась многолюдной. Непривычная работа казалась трудной, тем более что длилась весь день за исключением коротких прогулок в окрестный лесок и привалов возле домика какого-нибудь старожила, у которого можно было раздобыть крынку молока. Сильно пекло под отвесными солнечными лучами. И все-таки это был оздоровляющий отдых.

Особенно тяжело было в зимние месяцы. Однажды, придя из бомбоубежища в Союз задолго до начала рабочего дня, я застал нашего управделами и одновременно библиотекаря Наташу Горячеву в горьких слезах. Худенькая, серая от голода, озябшая, она сидела в маленькой комнате, единственной, где еще «теплилась» жизнь, поддерживаемая железной печуркой-«буржуйкой» с протянутыми под потолком железными трубами. Днем здесь проходила вся канцелярская и творческая работа: заседал президиум, оформлялись документы на выезд, принимались нарочные с фронта. В то утро «буржуйка» была мертва. В ее черной пасти не тлело ни одного уголька.

— Я не могу больше! — жаловалась сквозь слезы Наташа. — Дровишки все вышли. Остались только огромные плахи наверху, на чердаке. Но как их перетащить? Они тяжеленные.

Утешая девушку, я пошел с ней на чердак. С величайшим трудом в несколько приемов, часто останавливаясь, чтобы передохнуть, мы вдвоем перетащили вниз пару тяжелых плах. Наташа, не переставая плакать, то и дело бросала ношу и дула на коченеющие в варежках пальцы. Мы распилили одну из плах, а расколоть было для меня делом легким, так как я часто колол дрова, а за их отсутствием — бельевой шкаф, перенесенный из маминой квартиры. В печурке запылал огонек, и когда рабочий день начался, Наташа вполне обрела «форму».

Это было зимой 1942/43 года. Просмотры временно прекратились. Мы музицировали «изустно», сидя с нотами на диване, обсуждая музыку, воспринимаемую глазами. Но президиум заседал регулярно. Все его члены, не снимая верхней одежды и шапок, усаживались вокруг печурки, мигание которой в темной комнате с зафанеренными окнами придавало деловой и творческой беседе какой-то фантастический, «гофмановский» оттенок. В каждом из нас теплился такой же неугасимый огонек.

Его легко было уловить в Кочурове, отнюдь не «сдававшемся», несмотря на обострение болезни почек. Он работал над Героической арией на стихи А. Решетова, которую писал с расчетом на С. П. Преображенскую, расчетом вполне оправдавшимся. В феврале 1943 года эта замечательная певица, обладательница голоса редчайшей красоты, с огромной экспрессией исполнила арию в симфоническом концерте Большого зала филармонии под управлением К. И. Элиасберга.[1] Кочуров и творчески и общественно «ожил» в блокаду, проникся борческим порывом народа, стал более суровым и лапидарным в своей музыке, утратил свойственную ему ранее рафинированность, активно жил интересами коллектива.

Упрямый огонек горел в Ф. А. Рубцове, взявшем на себя львиную долю забот, подчас «прозаических» и кропотливых — по проверке сохранности квартир эвакуированных членов Союза, по учету имущества подсобных предприятий Музфонда и прежде всего Оркестротеки с ее стеклографическим аппаратом и запасами бумаги, по своевременному назначению и высылке денежных пособий вдовам погибших товарищей, и в то же время не оставлявшем творческой работы (кантата «Русь», фронтовые песни, лирические песни). Правда, надломленный непосильным трудом и перенесенными лишениями, он вынужден был уехать на время в Дом отдыха железнодорожников

[1] Концерт начался в 18 ч. вечера, что было «нормой», так как к 19 ч. 30 м. — 20 ч. заканчивались все мероприятия. После 21 ч. хождение по улицам запрещалось. В одной программе с арией Кочурова исполнялся Героический марш А. Животова. Оба произведения имели большой успех.

где-то под Ладогой, но, оправившись, продолжал столь же энергично и самоотверженно трудиться.

Животов тоже упорно сохранял в себе этот «пламень сопротивления и действия». Два месяца провел на Карельском фронте и в воинской части, расположенной в Осиновой роще возле станции Левашово, написал Армейский марш для джаз-ансамбля, Героический марш для симфонического оркестра, вокальные пьесы. На заседаниях президиума он был, как всегда. немногословен, но предельно четок и конкретен в выводах и предложениях, досконально вникая и в суть и в детали каждого вопроса. На сближение он шел с трудом. И все же не раз зазывал меня к себе в период многодневного пребывания в Управлении по делам искусств, где Загурский отвел ему комнату для работы. Делился замыслами вокальных циклов «Ленинград» и «Счастье», показывал большие фрагменты незаконченной оперы (по Дос Пассосу) с драмитически сильными, симфонически развитыми эпизодами, рассказывал о своем «мнемоническом» методе сочинения музыки — без записи.

Особенно ярко проявлялась жизнедеятельность в О. Евлахове, которого я втянул в работу Союза с осени 1941 года. Незадолго до войны он успешно окончил Ленинградскую консерваторию по классу Д. Д. Шостаковича, дебютировал в симфоническом жанре фортепианным концертом, исполненным на майском пленуме Оргкомитета Союза композиторов СССР. Мне было известно, что он, как и Кочуров, болел туберкулезом, около года находился в санатории в Крыму по путевке Музфонда, исходатайствованной для него Шостаковичем. Естественно, что я удивлялся, видя его ежедневно в Союзе, большей частью молча наблюдающим за всем происходящим, время от времени примыкающим к летучему обсуждению песни, марша, вокального плаката, охотно берущим на себя то или иное поручение. Вскоре я убедился, что он находится в курсе большинства творческих и организационных дел, и сначала, введя его в состав президиума, предложил занять должность ответственного секретаря взамен А. Я. Пейсина, очень ослабевшего, подверженного депрессии и «запустившего» дела, в частности ведение протоколов. К моему удивлению, Евлахов сразу согласился. В дальнейшем я не мог нарадоваться этому приобретению, настолько исполнителен и добросовестен был новый секретарь. Я доверял ему полностью, и он оправдывал это доверие. Все ответственные мероприятия — выезды на фронт, шефские концерты, подготовка циклов открытых концертов, которые удавалось осуществлять с весны 1942 года, мы разрабатывали вместе и сообща отстаивали их на президиуме и в Управлении по делам искусств. Евлахов скоро завоевал авторитет как среди членов Союза, так и в организациях, с которыми постоянно приходилось общаться. В высказываниях он был прямолинеен, но всегда умел профессионально обосновать свое мнение.

Попутно с административной деятельностью, отнимавшей у него почти весь день, он не переставал творчески работать. Как-то раз принес эскизы фортепианных пьес. Было очевидно, что это цикл. Контрасты эмоций, разнообразие фактуры сочетались в них с единством колорита и в настроении и языке. Он спросил, что это, по моему мнению, — прелюдии, экспромты, просто эскизы? Я ответил, что вижу в этом нечто вроде дневниковой записи, что на пьесах лежит отпечаток атмосферы, в которой живем, и посоветовал назвать цикл «Ленинградский блокнот». Так он и сделал, окончив работу и озаглавив пьесы: «Город», «Весна», «Рассказ», «Марш». Лучшие из пьес — «Город» и «Рассказ», обе в ми миноре с пониженной II ступенью, с полутонами в динамике и гармониях, с «жалующимися», щемящими секундами, выражающими страдание.

«Блокнот» он написал в марте 1943 года, а уже в апреле мы обсуждали новое большое произведение Евлахова — вокально-симфонический цикл «Ленинград», мне посвященный. В нем тоже были 4 части — «Город-крепость» (хор и оркестр) на стихи А. Соловьева; «Ночной патруль» (баритон и оркестр) на стихи Г. Трифонова; «Клятва ленинградки» (меццо-сопрано и оркестр) на стихи А. Решетова; «Городу Ленина — слава!» (баритон, хор и оркестр) на стихи В. Инбер.

Лучшей из частей на обсуждении была признана вторая, что и оправдалось впоследствии: ее неоднократно отдельно исполняли в концертах — и с оркестром и под рояль. Превосходно в этой пьесе «найден» текст и так же превосходно озвучен. Музыка раскрывала не только все, высказанное в нем, но и то, что таится за словом, что эмоционально, психологически вызвало к жизни словесные образы — полнота и красота суровой, но прекрасной действительности. Совместная работа и общность эстетических устремлений сблизили меня с Евлаховым. В дни войны мы стали друзьями и сохраняем эту дружбу поныне.

Обе весны — 1942 и 1943 годов — принесли ленинградцам и облегчение и новые трудности. Значительно улучшилось снабжение. Благодаря проложенной Ладожской трассе и заботам страны, направлявшей в Ленинград эшелоны с продовольствием, увеличились пайки, выросла калорийность питания в столовых и стационарах. Налеты воздушных пиратов не прекратились, но стали гораздо реже. Их отбивали быстро и успешно. Зато участились и приобрели зверский характер обстрелы. Они велись с расчетом на физическое уничтожение и психическое давление на население. Выстрел за выстрелом чередовались методично, равными интервалами: отсчитав несколько секунд, можно было с уверенностью ждать следующего близкого или дальнего разрыва. Иногда тяжелые снаряды из крупнокалиберных дальнобойных орудий падали на дома и улицы вперемежку со шрапнельными.

И тем не менее после зим, парализовавших многие стороны нашей деятельности, жизнь в это время года оживала. Открывались и убирались в авральном порядке все комнаты; члены Союза принимали в этом деятельное участие. Производилась инвентаризация имущества, часть которого вышла из строя, поврежденная морозами, стекольными осколками разбитых окон. Устраивались общие собрания, посвященные огородной кампании, шефским мероприятиям, перспективам издательской работы. Проходили они оживленно, дельно. Совместные испытания сроднили нас. Мы чувствовали себя единой семьей, и пережитки, еще недавно устойчивые в художественной среде,— нетерпимость к критике, зависть к успеху товарища — казались «эвакуированными» начисто из города-героя.

Много внутренней бодрости и душевного тепла вносили в нашу среду Наталья Львовна Котикова, ныне видный фольклорист, принятая в те годы в члены Союза; композитор Сергей Яковлевич Вольфензон и его жена Наталья Борисовна, певица, оба — неизменные участники концертных выступлений в подразделениях, дислоцированных в черте города и госпиталях; демобилизованные М. А. Глух, Г. Н. Носов, В. А. Маклаков, принесшие с собой боевой армейский дух. То же можно сказать о навещавших нас наездами А. А. Владимирцове, Ю. М. Зарицком, Б. Л. Клюзнере, Л. А. Энтелисе, В. К. Сорокине, находившихся всю войну в рядах Действующей Армии.

В те годы мы не делали различия между членами творческой организации и работниками аппарата. И те и другие в равной мере делили тяготы, трудности и опасности блокадной жизни — композиторы Б. Савельев и Н. Ган, музыковеды А. Бушен и В. Соловьева, управделами Н. Горячева, курьер В. Кузнецова.

Бывали в нашем быту и курьезные, юмористические штрихи, дававшие обильную пищу смеху. Так обстояло, например, с надписями адресов доставлявшихся нам писем и открыток из воинских частей и с «Большой земли». Слова «Улица зодчего Росси» варьировались, перефразировывались на «Зодче Гороси», потом на «Зоще Горোще» и, наконец, приобрели совсем неожиданную модификацию — «Заячья роща».

Весной возобновлялись большие просмотры. Нередко на них присутствовали Загурский и другие руководящие работники Управления по делам искусств, представители Обкома партии Т. Я. Карская, Т. Г. Паюсова, члены военно-шефской комиссии. На один из просмотров пришел А. Маханов, заведующий отделом агитации и пропаганды Обкома ВКП(б). В кабинете было спокойнее во время обстрелов: проемы окон по толщине равнялись крепостным стенам. И все же не раз сильно потряхивало при близких разрывах. Но музицирование не прерывалось. Равнялись на Загурского, продолжавшего сидеть с невозмутимым видом.

Слушали и обсуждали много произведений — Суворовскую увертюру Ю. В. Кочурова, симфоническую поэму А. С. Митюшина «Ленинградский год», упомянутый уже вокально-симфонический цикл О. А. Евлахова «Ленинград», кантату Г. Н. Носова «Город на Неве», Русскую сюиту Н. Н. Леви для оркестра народных инструментов, Симфониетту Ю. А. Кремлева, симфоническую сюиту «Днепр» и симфоническую поэму «Партизаны» (последнюю — в клавирном изложении) М. А. Мильнера, который в первую блокадную зиму настолько ослабел, что родные привозили его в Союз на саночках, а сейчас хоть он и был отчаянно худ и бледен, но настолько окреп, что играл на рояле.

На одном из просмотров В. М. Дешевов поделился с товарищами замыслом балета «Персей», мифологическая античная тема которого должна была, по мысли автора, перекликаться с современностью. Он самолично, без участия балетмейстера разработал сценарий с учетом хореографических подробностей и написал его в стихотворной форме.

Часть товарищей выступала против этого замысла, считая его отходом от действительности и чуть ли не изменой патриотическому долгу. Я решительно стал на защиту Владимира Михайловича, доказывая, что воспеваемый им подвиг античного народного героя в иносказательной форме повествует о борьбе антитетических сил нашего времени. И, по-видимому, убедил оппонентов.

Обсуждались и камерные произведения. Большой успех имели тютчевские романсы М. А. Матвеева, «Ленинградский блокнот» О. А. Евлахова, виолончельная соната В. А. Маклакова. Живой интерес вызвали песни Н. Н. Леви, которая в начальный период войны долгое время не приходила в Союз, так как выполняла в Радиокомитете ответственные задания по трансляции на иностранных языках. Среди ее песен и песенок всеобщее одобрение заслужила «Песенка о маленькой Валеньке» на прелестные стихи Дыховичного. В этой пьеске удачно была найдена специфика вокальной детской миниатюры. Это был жанр, который можно определить, как klein Kunst — малое искусство, заключающееся в данном случае в сочетании крайней простоты, чтобы не сказать ординарности, средств выражения с наличием «изюминки» наивности декламационной фразы. Но гармоническому языку все-таки не хватало своеобразия. Так и хотелось чуть-чуть подкрасить его.

Наши обсуждения были, как правило, конкретно критичны, отличались остротой суждений (доставалось Митюшину, Мильнеру, Кремлеву, Чичериной, Савельеву и стажерам), но всегда содержали советы и предложения, адресованные автору.

В то время я вынашивал два произведения — Концерт для скрипки с оркестром, начатый еще до войны (на предварительном просмотре сольную партию играл на втором рояле.

В. Томилин, сам предложивший это, подойдя ко мне со словами: «Давайте, я буду вашей скрипкой») и оперу «Ленинградцы» на либретто В. Кетлинской. В концерте замысел заключался не в проблеме виртуозности, хотя сольная партия всех частей довольно трудна и требует от исполнителя высокоразвитой техники, и даже не в проблеме соревнования солиста и оркестра. Задачу свою я видел в достижении «апологии мелодии», вероятно, не без воздействия примера великого Чайковского, которому посвящался opus. Содержание частей и разделов я стремился раскрыть в выразительных средствах поющего мелоса. Прежде всего в партии солирующей скрипки, которая, по моей мысли, не должна была терять кантабильности не только в виртуозных звеньях и деталях, но и в составных элементах композиции — иструментовке, гармонии, форме, рассматриваемых прежде всего как порожденные мелодией.

Советами по технике исполнения и звуковыми пробами помогал мне Сергей Иванович Панфилов, серьезный, тонко чувствующий гибкость интонации музыкант, в прошлом первоклассный альтист. Он явился первым интерпретатором концерта, выступив 27 марта 1943 года в симфоническом концерте под управлением К. Элиасберга в Большом зале филармонии (исполнялась I часть). Через несколько лет после войны я вернулся к доработке этого произведения, когда Панфилова уже не было в живых, и совсем новую редакцию с добавлением нескольких частей (темы с вариациями, скерцо и рондального финала) написал в общении с двумя видными скрипачами: профессором В. И. Шером и одним из лучших его учеников, лауреатом Международного конкурса имени Чайковского В. С. Либерманом. Либерман неоднократно с большим успехом играл концерт с дирижерами А. Стасевичем, А. Янсонсом, Э. Серовым.

Что касается оперы, то она возникла из скромного замысла портативного одноактного спектакля. По ходу работы замысел, однако, разросся, сюжет раздвинулся на 3 действия, а эмоциональное и образное содержание музыки потребовало привлечения большого оркестра. Работа шла интенсивно поздней весной и летом 1942 и осенью 1943 годов. Она стала для меня чем-то вроде музыкального дневника, в котором отслаивались живые впечатления окружающей действительности. На страницах этого произведения — «запекшаяся кровь событий», как сказал как-то о письмах Герцен.

Оба произведения прослушивались и обсуждались в Союзе. Концерт (тогда были готовы только первые две части) получил единодушное одобрение. Опера, при общем благожелательном отношении к замыслу и музыке, вызвала много замечаний. Сильной критике подверглось либретто за слабо развитое действие. Под сомнение ставилась правомерность жанра оперы-хроники, с чем я не соглашался. Были упреки и в отношении

стиля музыки. Ю. А. Кремлев, например, проводил параллели с Брюно, для меня весьма неожиданные. Как всегда при обсуждениях на основе однократного прослушивания, высказывались и случайные и просто неверные суждения. Но многое было подмечено очень точно. Особенно убеждали соображения Животова, относящиеся к драматургической структуре, к конфликтной природе пьесы. Общее отношение к сочинению меня глубоко удовлетворило. Оно было заинтересованным и дружеским.

Увы! Непрерывно расширяющийся в связи с интенсификацией музыкальной жизни города круг моих деловых и общественных обязанностей и крайнее утомление, вызванное перенапряжением сил, не позволили своевременно завершить эту работу. После войны ее перебили другие замыслы. Вернулся я к ней значительно позднее, уже в 60-х годах, развернув и объемные рамки и фабульное содержание.

Шли месяцы, сменялись времена года. Мы уже 3 раза срывали листки с новой цифрой, выставленной в заголовке календаря. Все дни были похожи один на другой, наполнены многообразными, но одинаковыми в своем многообразии делами. Пульс жизни все учащался, лёт времени становился размашистее, быстрее. Осажденный город креп изнутри, залечивал раны, накапливал внутренние силы, защищался яростнее, осуществлял все более и более обширные и решительные наступательные операции. И вот прорыв блокады в январе 1943 года, когда соединились войска Ленинградского и Тихвинского фронтов. Никакой праздник не может сравниться с ликованием, охватившим весь город, когда сводка Совинформбюро оповестила об этом событии. Через год, в январе 1944 года, в день, принесший долгожданную весть о полной ликвидации блокады, праздник был еще светлее, торжественнее, грандиознее. В зимнее небо взмывали пестрые россыпи фейерверка. Гремел салют. Незнакомые друг другу люди со слезами радости обнимались и целовались.

Процесс, о котором я говорил,— упорное волевое преодоление неиссякаемых, неисчислимых бедствий, трудностей, лишений; мобилизация потайных внутренних ресурсов, заложенных в организме, активно борющемся с умиранием, и в обществе, убежденно отстаивающем правоту социалистического строя,— процесс этот со всей наглядностью обозначился и в жизни творческой организации.

Весной и летом 1943 года Союз композиторов приобретал все более и более влиятельное положение в музыкальной жизни города. Без нашего участия не составлялись программы симфонических и камерных концертов. С нами советовалось руководство Радиокомитета. Музыкальные редакторы Н. Орлова, Ф. Гоухберг, А. Гордон и другие обращались ко мне с множеством вопросов, желая узнать точку зрения Союза композито-

ров. Институт театра и музыки держал с Союзом тесную связь, что было тем естественнее, что его ведущие работники — А. Оссовский, Б. Фингерт, Ю. Кремлев, П. Грачев — являлись давними членами нашей организации. Мы присутствовали на их научных сессиях. Я прочел там 3 доклада: о советском оперном творчестве — в ноябре 1942 года на сессии, посвященной XXV годовщине Великой Октябрьской социалистической революции; «Чайковский и советская музыкальная культура» — в ноябре 1943 года на юбилейной сессии, организованной в ознаменование 50-летия со дня смерти великого композитора; «Римский-Корсаков просветитель» — в марте 1944 года на юбилейной сессии в честь 100-летия со дня его рождения.

Музыкальные театры совещались с Союзом композиторов по вопросам репертуара. Обращались за консультациями и издательства. В самое трудное время, в первое полугодие 1942 года, Госполитиздат выпустил массовым по тем временам тиражом в серии «Замечательные люди великой русской нации» две брошюры о композиторах — Б. В. Асафьева о Глинке (рецензировал ее для издательства я) и мою о Чайковском (ее рецензировал А. Оссовский). Удалось наладить более или менее систематичный выпуск нот в издательстве «Искусство», поскольку Музгиз был законсервирован. На этом участке много и успешно потрудились Ф. Рубцов и М. Матвеев.

Можно сказать без преувеличения, что за годы войны Ленинградский союз композиторов стал своего рода музыкальным штабом города. Это положение сложилось самостийно, в силу авторитета, который завоевала организация. Оно признавалось и поддерживалось Областным и Городским комитетами партии и Управлением по делам искусств Горисполкома.

Если бы значимость пережитого в те незабываемые годы измерялась только личными судьбами отдельных людей, то и с этой точки зрения судьба названных мной лиц, как и многих других, не названных, должна быть признана достойной самой высокой этической, моральной оценки. Но, обращаясь мысленно к этим ставшим легендарными годам, мы должны оценивать не только и не столько судьбу отдельных лиц, как бы велики ни были их заслуги, сколько героический славный этап в творческой биографии всей нашей композиторской организации.

Трудно переоценить значение этого этапа. Для большинства композиторов и музыковедов он стал школой зрелости — идейной, политической, творческой. Это очень легко доказать живыми примерами, вспомнив многие произведения военных лет, в которых отчетливо выступали ранее не свойственные их авторам черты — философская углубленность замыслов, суровость и терпкость колорита, чистота интонации, четкость архитектоники, лаконизм фактуры.

Для меня несомненно, что царивший в нашей среде дух коллективизма и товарищеской взаимопомощи был порождением

могучего порыва советского патриотизма, поднявшего весь народ на самоотверженную борьбу.

Сопоставляя первые ростки советской музыкальной культуры, так молодо и буйно поднимавшиеся на всех участках музыкальной жизни в 1918—1919 годах и в начале 20-х годов, с той зрелостью, с какой наша культура приняла на себя лавину войны, устояла под ее сокрушающим напором, участвовала наравне с Советской Армией в смертельной борьбе и в достижении великой победы, воочию убеждаешься в плодотворности взрастивших ее животворных принципов социалистического строя. Это они обеспечили ей планомерное всестороннее развитие, взаимодействие всех составляющих ее компонентов. Это они утвердили осознание музыкантами всех специальностей идейно-воспитательных возможностей, этически возвышающих свойств своего искусства, внушили им понимание своей деятельности как благородного, ответственного патриотического долга, понимание роли и места этой деятельности в действенном идейно-художественном формировании как личности, так и общества в целом.

Победа в Великой Отечественной войне была победой Советских Вооруженных Сил, всего советского народа. И в то же время она была победой нашей культуры, нашего искусства, направляемых разумом и волей Коммунистической партии.

Вместо послесловия

Прочитана последняя глава первой книги «Дороги искусства» заслуженного деятеля искусств РСФСР Валериана Михайловича Богданова-Березовского. Он рассказывает в ней о себе, о музыкантах-современниках, о музыкальной жизни Петрограда — Ленинграда, свидетелем и участником которой ему довелось быть на протяжении почти пятидесяти лет истории советской музыкальной культуры. К сожалению, читателям уже не суждено познакомиться со второй книгой «Дороги искусства» (1946—1970), в которой автор предполагал запечатлеть события и факты как личной творческой биографии, так и музыкальной жизни послевоенного времени.

В тот день, когда окончательно отредактированная рукопись этой книги была сдана в типографию, пришла горестная весть о скоропостижной смерти Валериана Михайловича, последовавшей 13 мая 1971 года в Москве, где он находился в творческой командировке.[1]

В полном расцвете творческих сил, активно проявляя многогранность своего таланта, он до последнего дня своей жизни самоотверженно и плодотворно работал на поприще советской музыкальной культуры. Ничто не предвещало трагического финала. Кончина Валериана Михайловича Богданова-Березовского — тяжелая, невосполнимая утрата. Смерть вырвала из боевого авангарда советских музыкальных деятелей широко известного талантливого музыкального писателя — публициста, критика, исследователя — и композитора, активного поборника за утверждение марксистско-ленинской эстетики в теории и практике музыкального искусства.

Большой советский музыкант, щедро наделенный множеством творческих и личных достоинств, он обладал универсальными знаниями в области искусства, неистощимой энергией и трудолюбием, суровой взыскательностью к себе, своей профессиональной и общественной работе. Общительный и остроумный, отзывчивый, доброжелательный, он снискал к себе глубокое уважение в широких кругах современников. Это была

[1] Кремация состоялась 17-го, захоронение урны — 20 мая на Северном Парголовском кладбище близ Ленинграда.

по-настоящему значительная личность, диапазон творческих проявлений которой трудно поддается краткой характеристике.

Первая книга «Дороги искусства» хронологически закончилась 1945 годом, годом великой победы советского народа. Таким образом, как летописец и мемуарист Валериан Михайлович не успел зафиксировать более 25 лет своей творческой биографии послевоенного периода, страницы которой, несомненно, представили бы большой музыкально-исторический и познавательный интерес.

К 1946 году Валериан Михайлович Богданов-Березовский уже был широко известен как композитор и музыковед. За время руководства ленинградской композиторской организацией в годы Великой Отечественной войны он возмужал как гражданин и созрел как художник, заслужил авторитет и уважение музыкальной общественности. Естественным и закономерным было его вступление в ряды Коммунистической партии, идеи и принципы которой он всегда считал основополагающими для всей своей деятельности.

В 50—60-х годах он несколько лет подряд избирался в руководящий орган Ленинградской городской партийной организации, был депутатом Октябрьского райсовета Ленинграда, являлся членом правления Союза композиторов СССР, с достоинством представлял советскую музыкальную культуру на зарубежных встречах, конференциях, фестивалях; в разные годы вел активную работу как заместитель председателя Ленинградского отделения Союза композиторов РСФСР, как член правления ленинградских отделений Комитета защиты мира, Общества советско-германской дружбы, Общества СССР — Франция; входил в состав художественных советов академических музыкальных театров и ученых советов учреждений искусств, редсоветов издательств и редколлегий журналов; в последние годы являлся главным редактором Ленинградского отделения издательства «Советский композитор»; преподавал в консерватории, выступал как лектор. Можно сказать, что почти каждое значительное музыкально-общественное мероприятие проходило при непосредственном активном участии Валериана Михайловича Богданова-Березовского.

В первые же послевоенные годы, за короткий срок Валериан Михайлович создал несколько интересных музыкальных произведений, в том числе Партиту для фортепиано и струнного оркестра (соч. 32), Транскрипции для фортепиано трех песен Великой Отечественной войны (соч. 35) и др. Параллельно с этим он написал замечательную книгу о Галине Улановой («Искусство», М., 1949),[1] монографические очерки, посвящен-

[1] 2-е, расширенное и дополненное издание — «Искусство», М., 1961; на англ. яз.— Лондон, 1952.

ные выдающимся русским певцам Ф. И. Стравинскому и И. В. Ершову (оба — Музгиз, М., 1951), ряд исследовательских проблемных статей, напечатанных в журналах и сборниках, среди них «Советская оперная культура» и «Музыкально-сценическая интерпретация балетов Чайковского» («Театральный альманах», 1946, кн. 2 и 3). В первый же послевоенный год он начал работать заместителем художественного руководителя по репертуару Театра оперы и балета имени С. М. Кирова и исполняющим обязанности профессора консерватории, а с осени 1946 года был зачислен старшим научным сотрудником Научно-исследовательского института театра и музыки. В 1952—1961 годах он заведовал репертуарной частью Малого театра оперы и балета, возглавлял в Ленинградском отделении ССК РСФСР секцию музыкального театра, а позже секцию музыковедов и критиков.

Успешно продолжалась его творческая композиторская работа. Балеты «Девушка с крыльями» (соч. 37), «Сын полка» (по Катаеву) и «Чайка» (по Чехову), оперы «Город Ленина» (либретто В. Кетлинской) и «Настасья Филипповна» (по Достоевскому), Соната для двух виолончелей soli, Двадцать четыре прелюдии для фортепиано («Портреты друзей»), Квинтет для фортепиано и струнного квартета, Концерт для скрипки с оркестром, Вторая симфония (соч. 42), Десять миниатюр для симфонического оркестра, Вокальный цикл на стихи Маяковского[1] и др.— вот далеко не полный перечень основных музыкальных произведений В. М. Богданова-Березовского.

Еще более интенсивной и плодотворной была музыкально-критическая и научно-исследовательская работа В. М. Богданова-Березовского. По примеру довоенных лет он не выпускал из рук испытанного публицистического оружия музыканта-журналиста, систематически выступая в местной и центральной печати со статьями по актуальным вопросам классической и советской музыки — творчества и исполнительства.

Музыковед Ю. Я. Вайнкоп в 1963 году в статье «Многогранное дарование», прослеживая творческий путь В. М. Богданова-Березовского по этапам, отмечал в связи с 60-летием со дня его рождения, что как композитор он «настойчиво добивается реалистической выразительности и образной наполненности музыки, широго мелодического дыхания, ясности формы, углубляет полифоническое мастерство», как публицисту и исследователю ему «присуща четкость идейных позиций, обоснованность эстетических критериев, солидная эрудиция, мастерство литературного изложения в сочетании с глубоко профессиональным анализом»... «Своеобразие творческого облика Валериана Михайловича,— писал далее Ю. Я. Вайнкоп,— во многом определяется «сосуществованием» в нем композитора

[1] Соч. 47 — последнее прижизненное издание. «Музыка», Л., 1971.

и музыковеда, синтезом созидательной и аналитической мысли»... («Вечерний Ленинград», 19 сентября 1963 г.).

В послевоенный период музыковедческая деятельность В. М. Богданова-Березовского сосредоточилась в значительной степени на проблемах советского музыкального творчества и исполнительства, его эстетике и технологии. Этой тематике посвящены его популярные очерки «Максимилиан Штейнберг» и «Владимир Щербачев» (изд. ССК СССР, 1947), Татьяна Лаврова», «Ольга Кашеварова», «Константин Сергеев» (изд. ВТО, Л., 1950), а также крупные монографии: «А. Я. Ваганова» («Искусство», Л., 1950), «Советский дирижер» — о Е. А. Мравинском (Музгиз, Л., 1956); большие статьи-исследования он посвятил исполнительскому искусству А. В. Неждановой — «Великая русская певица», «Концертная деятельность А. В. Неждановой», «На оперной сцене» (все три в сб. «А. В. Нежданова», изд. ВТО, М., 1966).

К другому типу исследований о музыкально-театральном исполнительстве относится его монография о Театре оперы и балета имени С. М. Кирова («Искусство», Л., 1959), являющаяся летописью творческой деятельности прославленного коллектива; в ней автор показал себя превосходным историком русского театра и знатоком оперно-балетного искусства. Кроме монографических работ о выдающихся деятелях музыкального театра, он написал исторический очерк-обзор «Балет Ленинграда», выпущенный к гастрольной поездке труппы Театра имени С. М. Кирова в США («Музыка», Л., 1964). В 1962 году вышла книга В. М. Богданова-Березовского «Статьи о балете» («Сов. композитор», Л., 1962); в ней особенный интерес представляют статьи «Балеты на пушкинские темы», «Современная тема в балете», «Музыкальная культура балета» и др. Сборник «Музыка советского балета» («Музыка», М., 1962) открывается его статьей «От Люлли до Прокофьева», в которой дается характеристика и оценка основных классических школ мировой хореографии, рассматривается проблема взаимодействия музыки и танца; в этом же сборнике помещена его статья «Природа балета», представляющая собой введение к незаконченному историко-теоретическому и эстетическому исследованию «Поэтика балета», над которым он работал в последние годы. В литературе «балетного жанра» В. М. Богдановым-Березовским проделана большая редакторская работа. Под его редакцией и со вступительной статьей вышло 2 издания книги Л. Ярмолович «Элементы классического танца и их связь с музыкой» (Музгиз, Л., 1952 и «Музыка», Л., 1969); под его титульной рубрикой опубликованы монографические очерки Г. Кремшевской о Т. Вечесловой, М. Франгопуло о Н. Анисимовой, популярный очерк «Советский балет» и др.

Большое место в музыковедческих трудах В. М. Богданова-Березовского заняли книги, брошюры, статьи, очерки, посвя-

щенные истории русской музыки. В книге «Молодые годы Рахманинова» (Музгиз, Л., 1949) он впервые опубликовал письма композитора к друзьям его юности и воспоминания Л. Д. Скалон. В трех разделах фундаментальной обобщающей статьи «Творческий облик Рахманинова» Валериан Михайлович проникновенно и любовно нарисовал живой портрет выдающегося композитора и пианиста; то пожалуй, одна из наиболее полных по охвату материала и ярких по форме изложения музыковедческих работ о С. В. Рахманинове. Ряд интересных работ написан В. М. Богдановым-Березовским о русской классической музыке. В первую очередь к ним относятся его труды, посвященные творчеству Глинки. Это статья «Рукописное наследие М. И. Глинки», предваряющая каталог-нотографию манускриптов, хранящихся в Публичной библиотеке имени М. Е. Салтыкова-Щедрина (Музгиз, Л., 1950). Это монументальное издание под его редакцией двухтомника «Литературное наследие Глинки» (Музгиз, 1952 и 1953). Ценным вкладом в Глинкиану являются большие вступительные статьи-исследования В. М. Богданова-Березовского к каждому из этих томов; в первой даются детальная классификация и характеристика публикуемых материалов и на основе их рельефно очерчивается творческий облик основоположника русской классической музыки; во второй статье всесторонне анализируется эпистолярное наследие великого композитора. Обе статьи — образец органического сочетания вдумчивой источниковедческой работы, музыковедческого анализа и эстетической характеристики.

К этим работам примыкает популярный историко-биографический очерк «М. И. Глинка и его „Записки“», предпосланный отдельному изданию «Записок» (Музгиз, 1953), выпущенному, как и оба тома «Литературного наследия», в Ленинградском отделении Музгиза. Дополнением к исследовательской работе В. М. Богданова-Березовского по изучению наследия Глинки являются бережное восстановление и тщательная редакция двух танцев, предназначавшихся композитором для оперы «Иван Сусанин», но не вошедших в партитуру (опубл. в Полн. собр. соч., т. XII. «Музыка», М., 1965).

Авторская и редакторская работа В. М. Богданова-Березовского в течение 50—60-х годов отличается исключительно интенсивным, действенным характером. Учет и описание его личного творческого наследия, печатного и рукописного,— благодарная задача библиографа, а в недалеком будущем и биографа. Все же следует упомянуть главнейшие книги 60-х годов: «Статьи о музыке» («Сов. композитор», Л., 1960) — русская музыкальная классика, советская музыкальная культура, вопросы музыкальной эстетики; «Страницы музыкальной публицистики» («Музыка», Л., 1963) — статьи, очерки, рецензии; «Встречи» («Искусство», М., 1967) — «портретная сюита», объединяющая очерки-мемуары об А. К. Глазунове, А. Н. Тол-

стом, В. Э. Мейерхольде, И. В. Ершове, Б. М. Кустодиеве, В. В. Софроницком, О. А. Спесивцевой. Необходимо еще назвать обстоятельные вступительные статьи к вышедшим под редакцией В. М. Богданова-Березовского книгам: «Хроника моей жизни» И. Стравинского (Музгиз, Л.,1963) — «И. Ф. Стравинский и его «Хроника», а также к двухтомнику «Р. М. Глиэр» («Музыка», Л., 1965 и 1967) — «Р. М. Глиэр и советская музыкальная культура». Под его редакцией опубликованы сборники, посвященные музыкальной культуре города Ленина,— «В первые годы советского музыкального строительства», «В годы Великой Отечественной войны», «Музыкальная культура Ленинграда» («Сов. композитор», Л., 1959, 1960, 1961). К трем последним сборникам примыкает аналогичный по теме исторический очерк «Музыкальная культура Ленинграда», опубликованный Институтом истории АН СССР в IV томе «Истории Ленинграда» («Наука», М.—Л., 1964). В самом конце 1970 года он отредактировал сборник «Воспоминания о Б. И. Загурском» и написал характеристический очерк, открывающий эту книгу.

Вклад В. М. Богданова-Березовского в советское музыкознание действительно трудно измерить. Так много он сделал с каждой отрасли творчества. Более 100 музыкальных произведений, до 50 книг и брошюр, свыше 300 статей в газетах и журналах, около 60 научно-популярных и монографических очерков, исследований в тематических сборниках и альманахах, вступительных статей к отдельным книгам; не одна сотня развернутых аннотаций и листовок-пояснений к филармоническим концертам, несколько тетрадей стихов, роман о музыкантах; почти ежедневная корреспонденция большому количеству адресатов. Такова внушительная статистика, красноречиво свидетельствующая о напряженной творческой жизни, неустанном труде, в котором он видел смысл жизни. Во всем, что он делал, проявлялись его разносторонняя одаренность, эрудиция, мастерство, вдумчивая техническая отделка и яркая индивидуальность, свой голос, стиль, почерк, своя манера, и при всем этом убежденность советского художника и коммуниста, типичного представителя интеллигенции социалистического общества, живущей культурными интересами и эстетическими запросами своего народа.

1 р. 38 к.